

TESIS DOCTORAL

2013

EL LENGUAJE ÍNTIMO DE LA ARQUITECTURA: CONFIGURACIÓN
Y PERCEPCIÓN DEL ESPACIO DOMÉSTICO. LA LITERATURA CO-
MO FUENTE.

MARÍA FRANCISCA SÁNCHEZ PEIRÓ

LICENCIADA EN FILOSOFÍA Y LETRAS

UNED
HISTORIA DEL ARTE

ESTHER ALEGRE CARVAJAL

“Las siguientes reflexiones tratan del enigma del arte, el enigma que es el propio arte. Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma.”

(A partir de Heidegger, *El origen de la obra de arte*)

A la memoria de mi padre y a mi madre.

ÍNDICE

0. Introducción

- 0.1 Tácticas de estudio.
- 0.2 Organización del trabajo.

1. Fundamentos teóricos

- 1.1 Los sentidos y la percepción.
 - 1.1.1 En la filosofía.
 - 1.1.2 En el cuerpo.
 - 1.1.3 A través de la consciencia.
- 1.2 La percepción del espacio como determinante vital.
- 1.3 Espacio vivido – experiencia del habitante.
- 1.4 Intentos de cambio en el siglo XX.
- 1.5 Fuentes literarias como datos históricos.

2. Hitos subsistentes del espacio doméstico en la novela española del siglo XX

- 2.1 El ámbito del fuego.
- 2.2 Oquedades y artilugios conexivos.
- 2.3 Luces y sombras.
- 2.4 El ámbito del agua y el espejo.
- 2.5 Orden y limpieza.
- 2.6 De la cocina a la mesa; el gusto de comer.
- 2.7 Los olores y sonidos que agradecen los sentidos.
- 2.8 Tumbados: el sueño, el deseo, la reproducción y la muerte.
- 2.9 El tiempo: relojes, polvo, la memoria de los objetos y el desván.

2.10 El placer de la belleza o el arte del bienestar.

3. **Corolario**
4. **Cuadro etimológico de la palabra «casa»**
5. **Terminología**
6. **Bibliografía**

0. INTRODUCCIÓN

No se puede «hacer historia» sin inscribirla en el suelo sobre el que se mueve la humanidad, bajo el cielo que la cubre; sin enraizarla en su propio espacio.

Zumthor, P. (1993)

1. La lengua, siempre tan certera, transforma en Hispanoamérica el término español **hormigón** en *concreto*. (Del ingl. *concrete*), tal y como recoge el DRAE.

2. No vamos a entrar en la controversia de quién y porqué se otorga este rango.

3. Precisamente, desde el punto de vista historiográfico, veremos como “La tensión entre la casa como obra de arte y marco para la vida diaria circula a lo largo de todo el siglo XX.” (Weston, R. 2002: 262), que es el periodo temporal al que nos ceñiremos en nuestro trabajo.

4. **retroacción**. Acción que el resultado de un proceso material ejerce sobre el sistema, físico o biológico, que lo origina. (DRAE)

5. Término contenido en el DRAE, y que utiliza Borges en vez del participio presente, sinónimo, más usado “habitante”. También encontraremos otros vocablos que hacen referencia a la función de habitar, en algunos casos su uso aporta distintos matices. **Morador**, “que habita o está de asiento en un lugar”, al cual, antiguamente, también se añadía el término de **casero**. Este término que alude a la «cualidad» del habitar coincide con el de: **hogareño**, “amante del hogar y de la vida de familia. Dicese de la persona que está frecuentemente en su casa, y también la que cuida mucho de su gobierno y economía.” (DRAE). Vemos que casero y hogareño pierden su categoría de sustantivo para adjudicarse la adjetival.

Comúnmente, la arquitectura doméstica se identifica con una serie de elementos, funciones, estructuras, técnicas y materiales, ligados a la concretización¹ constructiva, a la que, cuando alcanza la categoría de arte², vienen a sumarse conceptos como estética, estilo, simbología, significado³ y el nombre de algún arquitecto. Pero en ninguno de los dos casos se atiende de forma predominante a la *experiencia humana* que, en definitiva, es la finalidad que justifica la creación de ese espacio para *habitar*.

El propósito del presente estudio es indagar en esos «lugares» llamados *casa*, teniendo en cuenta que son múltiples variaciones en el espacio (topológico o geométrico) pero que remiten a un modelo arquetípico que los identifica objetivamente y, al que a su vez, se suman las múltiples variaciones en la psique de los habitantes respecto a los modelos arquetípicos de comportamiento, sensorialidad, percepción y sentimientos. Así, nos centraremos en la conjunción de ambos espacios; el físico, germen de sensaciones, y el mental, gestante de percepciones y emociones con retroacción⁴ mutua, como veremos. Porque, precisamente, los tres requisitos primordiales de la *casa*, como «espacio vivido» (Schnaidt, N. 1989) por el habitador⁵, provienen de esa conjunción; debe ser un ámbito protector, suscitar la sensación de pertenencia y estar dotado de un significado propio. (Norberg-Schulz, C. 2005: 229-234)

Sin olvidar el hecho sustancial de la arquitectura o “envoltura estática” (Le Corbusier, 1929: 126), hacerlo sería imposible ya

que su configuración es la responsable de la génesis de los fenómenos esenciales en la creación del espacio, nuestro objetivo será precisamente atender al comportamiento de tales fenómenos: iluminación, sonido, texturas, color, temperatura, olores, orden, disposición de objetos, tiempo, etc., fenómenos todos ellos perceptibles e ilimitados que establecen la vinculación directa de la arquitectura con el habitante. El resultado y el origen de ese vínculo no es otra cosa que la *experiencia* de ese espacio. Si nos atenemos a la definición del término *experiencia* en tres de sus acepciones:

“Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo. || 2. Práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo. || 3. Conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas.” (DRAE)

6. **conocimiento**. 1. Cada una de las facultades sensoriales del hombre en la medida en que están activas. (DRAE)

7. **práctica**. 1. Se dice de los conocimientos que enseñan el modo de hacer algo. || 3. Experimentado, versado y diestro en algo. || 9. Uso continuado, costumbre o estilo de algo. || 10. Modo o método que particularmente observa alguien en sus operaciones. || 13. Contraste experimental de una teoría. (DRAE)

es fácil constatar en las definiciones la presencia del “conocimiento”⁶ y de la “práctica”⁷. A su vez, los significados de estas dos palabras, nos llevan a deducir que, en la relación que se establece entre el ser humano “experimentador” y el espacio “experimentado”, no se puede prescindir del «cuerpo»; materialidad del «ser», evidencia del «yo», acción del «sujeto», concreción del «individuo» e interfaz entre «lo humano y el mundo». A través de los «sentidos», los fenómenos del mundo, se identifican en «sensaciones» que tendrán la posibilidad de transformarse en «percepciones», en muchos casos inconscientes, pero que forjan la especificidad de ese espacio, y en última instancia, la peculiaridad en el modo de percibir el mundo del individuo. La consciencia del fenómeno aportará, por otra parte, “conocimiento”, y por tanto, la capacidad de elegir lo conveniente, lo deseado, lo placentero, la armonía, la belleza... todo lo que nos distancia del ser humano-animal y nos acerca a la capacidad de crear el “arte de vivir bien”. (Dewey, J. 1934) Ocupándonos del hecho fisiológico no pretendemos afirmar, como hizo Le Corbusier (1929: 126), que “La vivienda es un

8. Los corchetes son nuestros.

fenómeno [meramente]⁸ biológico”. Bien sabemos que en el proceso de percepción van implícitas la dimensión emocional, la sociocultural e incluso la espiritual, tras las cuales se esconden capacidades, memoria, limitaciones, aspiraciones, etc. del sujeto.

9. **esencia**. 1. Aquello que constituye la naturaleza de las cosas, lo permanente e invariable de ellas. (DRAE) Y, valga la polisemia, también su olor.

El propósito de nuestro estudio no es perseguir una tarea minuciosa de catalogación, estigmatización de formas o sucesiones progresivas de progreso en el arte de la construcción, sino más bien una aprehensión de las esencias⁹ de la *casa*. Paradójicamente lo esencial de la casa es la ocupación del vacío por las «acciones», «los sueños», «la memoria», «el tiempo» y la «transustanciación» de todo ello en «lo concreto»: el polvo, el sonido de la televisión del vecino, el azul turquesa del mantel de los días de fiesta, la manilla rota de la puerta, el vaho en el espejo del baño...

Para conseguir las pruebas, cuya principal característica es la subjetividad, y que nos proporcionen un conocimiento auténtico de la experiencia del *habitar*, se nos presentan dos alternativas: una es indagar en la propia realidad mediante sondeo estadístico, dentro de un ámbito sociológico, opción que nos proporcionaría datos con un sesgo más analítico pero menos completo y fiable; otra, intentar conocer la experiencia espacial de forma menos amplia pero mucho más sugestiva, y quizá más profunda, a través de la literatura.

El enfoque interdisciplinario que hemos aplicado no indaga en un tema ya abordado específicamente, más bien se inscribe en la corriente reivindicativa del proceso cognitivo no racional. Entre las áreas que hemos incluido en nuestro estudio, la filosofía nos ha servido para extrapolar aquellas teorías o el pensamiento de filósofos que han aportado una argumentación fuera de la óptica cognoscitiva-racionalista. Aproximaciones que, siguiendo el hilo histórico, encontramos en Aristóteles

Del sentido y lo sensible y *De la memoria y el recuerdo*, Lucrecio, Montaigne, los empiristas, Condillac en *Tratado de las sensaciones*, etc. Con especial atención nos hemos detenido en los fenomenólogos y en el actual revisionismo de su pensamiento que ha desembocado en el auge de postulados senso-emocionales, entre cuyos principales exponentes están: Russell Dennett, Dewey o Eley.

Respecto al análisis fisiológico, nos hemos detenido en los órganos y partes de los mismos que son de interés para expresar la importancia de los sentidos en la apreciación general del espacio. Hemos tenido en cuenta a los autores más relevantes en este momento en neuro-fisiología, entre ellos Damasio, Candau, Serres, Cavalieri, cuyos estudios demuestran la unicidad e interconexión de mente y cuerpo. Su indivisibilidad, de hecho, elimina absurdas prevalencias, categorizaciones y antagonismos atávicos, y abre nuevos enfoques de análisis de la realidad. A partir de ellos nuestra aproximación al hecho arquitectónico-artístico se ha distanciado de los estudios disciplinarios clásicos. Si arte significaba «visión» y «estética», en sus más puras cotas de catalogación y sublimación, tomando como fuentes la pintura, la fotografía o el cine, nuestro trabajo se aleja de estos testimonios y propone la «escritura» que, aun siendo una fuente gráfica, resulta mucho más compleja en su interpretación, ya que los signos escriturales hablan al intelecto sirviéndose de los ojos o del tacto áptico¹⁰, cuando se trata del sistema Braille, pero es en la mente, y no en la visualización, donde se conforma el espacio, porque lo “representado” en el soporte material, sea papel, pantalla o pared, no es el objeto («referente») sino un «significante»¹¹. Incorporamos el concepto de “la prosaica”, o estética de lo cotidiano, propuesto por Mandoki y las aportaciones que en la misma línea hacen Perrot, Rigotti, etc.

10. Percepción ligada al tacto activo, es decir típico de la prensión y de la exploración activa. Definición elaborada a partir del estudio “*Sed Contra*” de Mazzeo, M. p. 159. Antomarini, B. 2000.)

11. Una grafía que está ahí a la que le corresponde un significado –por acuerdo o solidaridad–. (Greimas, A. J. Courtés, J. 1990: 374-378)

12. Según el punto 7. del decálogo de Carlos Fuentes: “una vez publicada, la obra deja de pertenecer al autor para ser del lector”, deberíamos escribir la frase así: que han plasmado en *nuestras* obras *su* realidad del siglo XX. Más adelante trataremos *su* realidad.

13. Adjetivación del sustantivo en desuso **habitanza**. 1. Acción y efecto de habitar. (DRAE)

14. El verbo **sentir** (del lat. *sentī-re*) ampliamente polisémico, presenta en dos de sus acepciones la unión perfecta de causa-efecto como vemos en el primer significado: “Experimentar *sensaciones* producidas por causas externas o internas.” En la tercera y cuarta acepciones precisa: “||3. Experimentar una *impresión*, placer o dolor corporal. Sentir fresco, sed. ||4. Experimentar una *impresión*, placer o dolor espiritual. Sentir alegría, miedo.” Esta última coincide con otra acepción “||2. Sentimiento del ánimo”. (DRAE)

De entre todas las fuentes literarias, hemos optado por la narrativa circunscrita a autores españoles «habitantes de espacio doméstico español», que han plasmado en sus obras la realidad del siglo XX¹². Intentaremos rastrear en ellas la conflictividad y/o anacronismos arquitectónicos, la experiencia habitancial¹³ del espacio íntimo, la conciencia de *habitar* en la creación y percepción del «lugar», averiguar, si es posible, qué se sedimenta de ese espacio y de su experiencia en el individuo, qué se siente¹⁴ con los sentidos y con el ánimo. Para ello han sido de vital importancia las obras de Bachelard, Aalto, Rasmussen, Botton, Day, Saldarriaga, Dewey, Hansberg, Langer, Le Breton, Ábalos, Vigarello, Teyssot... y, sobre todo, los archivos literarios que custodian toda esa realidad que no deja rastro material ni contable

0.1

TÁCTICAS DE ESTUDIO

1. “*Casa*, en latín no significa lo que hoy entendemos por esa palabra, sino que se refería a la casa más simple y primordial: la cabaña o la choza. El término remitía a la primera casa; pero también al espacio más íntimo estrechamente relacionado con el habitante y no sólo a la construcción material sino también a una imagen ideal, a un modo de vivir. (Azara, P. 2006: 8) Hoy, en cambio, podemos determinar el concepto de *casa* respecto al de *hogar*, como el «lugar» físico, lo cual no excluye que en el uso común se aluda con ambos términos indistintamente al uno y al otro significado. La palabra *hogar* está sutilmente impregnada de un valor semántico más complejo y difuso “que integra memorias, imágenes, deseos, miedos, pasado y presente; comporta un conjunto de rituales, ritmos personales y rutinas cotidianas; constituye el reflejo del habitante, de sus sueños, sus esperanzas, sus tragedias o su memoria.” (Gili Galfetti, G. 1999: 7) Adentrándonos en otras lenguas, encontramos correspondencias con el español que van aclarando el concepto de «espacio doméstico» y «habitar» como intentamos demostrar a través de nuestro estudio. “El francés *maison*, el español, “mansión” proviene del verbo latino *manere*, en italiano *maniero*, que significaba quedarse quieto, protegido. El pretérito de *manere*, *mansum*, evoca perfectamente la paz anímica, la mansedumbre, la domesticación que la casa ejerce sobre los seres turbulentos. *Manere* deriva del griego *meno* que significa “ser estable”, asentarse, sedentarizarse y remite a la seguridad y a la confianza del hogar.” (Azara, P. 2006: 8)

2. Queremos aclarar en nota el concepto, que estando muy de moda, puede no llegar a vincularse de forma evidente con el tema que nos ocupa y que, en cambio, es el método que más se ajusta. La fenomenología se muestra como una ciencia descriptiva de fenómenos observables, pero los propios fenomenólogos rechazaron que fuera una observación empírica. Es decir, no se trata de una observación sensorial de “la cosa inmediata”. Según las aportaciones que hará Schmitt (1967: 135-151), citado por Saldarriaga (2002: 57-59), la

A medida que nos hemos ido adentrando en el material de trabajo para la realización de esta tesis, hemos constatado que nuestro interés resulta vastísimo. Los temas implicados en el estudio que pretendemos llevar a término para conocer algo más del ámbito doméstico, lo cual requiere ahondar en la fisicidad de la «casa» y en la subjetividad del «hogar», se extienden en campos tan dispares (antropología, psicología, diseño, fisiología, gastronomía, física, filosofía, arquitectura, sociología, estética, lingüística, literatura...) que se ha hecho evidente la impertinencia de un método exclusivo que se ajuste a cada uno de los aspectos que integran el resultado holístico de ese espacio¹. Es más, podemos afirmar que el carácter heterogéneo de nuestra proposición no se acomoda como debería a la aplicación de lo que comúnmente se entiende por una rigurosa metodología.

Sin embargo, dado que el núcleo de la investigación será el *habitar* como experiencia de la arquitectura en sentido pleno, podemos tener en cuenta las palabras de Saldarriaga al respecto: “la experiencia de la arquitectura no es un hecho empíricamente observable, y es un campo especialmente propicio para ser estudiado como «fenómeno»” (2002: 59) por lo que, en algún momento, nos apoyaremos en la fenomenología² para entender el espacio existencial, ya que este no es un método analítico sino *descriptivo*³, lo cual nos va a permitir acercarnos a la configuración y percepción del espacio doméstico sin ataduras de lógicas preconcebidas, sin estrechuras lingüísticas o conceptuales, y sobre todo nos permitirá utilizar como fuente directa la literatura.

En el ámbito fenomenológico nos ha sido inspirador y de gran

diferencia estriba en el modo particular de mirar cualquier objeto que se transforma en fenómeno, precisamente por esa mirada especial: «la intuición», la cual permite ver la esencia de las cosas. Continuando con Schmitt, para que no haya equívocos: “Apelar a la intuición no es formular una proposición psicológica acerca de los orígenes causales de ciertas afirmaciones sino una proposición epistemológica acerca de la clase de evidencia que será relevante para ellas. Decir que conocemos esencias mediante la intuición es decir, en forma negativa, que la verdad o falsedad de las proposiciones acerca de las esencias no depende de la verdad de las evidencias empíricas.” (último punto simplificado: la verdad o falsedad de las proposiciones acerca de las esencias conocidas mediante intuición, no depende de la verdad de las evidencias empíricas.)

3. ¿Qué significa método *descriptivo*? que observamos el fenómeno tal como se da, lo constatamos sin pasar al enjuiciamiento, porque al hacerlo determinaríamos no el absoluto de ‘la cosa misma’ sino la reflexión sobre el significado, sobre las propiedades o las capacidades del fenómeno. (Merleau-Ponty: 1945). Podemos añadir una puntualización que hace a la fenomenología Lyotard, que es una obviedad: “el papel de quien *describe* es tan importante como el de lo *descrito*.” (1989: 11)

4. En este caso no tiene nada que ver con una reproducción fiel sino con una construcción referencial.

5. Estribillo del poema satírico n. 660, *Poderoso caballero es don Dinero* de F. de Quevedo.

6. Dos libros interesantes, con una óptica materialista e historia social son: Roux, S. *La casa nella storia*. Roma: Editori Riuniti. 1986, y Bentmann, R. y Müller, M. *La villa como arquitectura del poder*. Barcelona: Barral. 1975.

ayuda el texto de Bachelard *La poética del espacio* y otros escritos del autor que, con su enfoque subjetivo, poético, no racionalístico, pone en primer plano algo consustancial (consecuencial y causal al mismo tiempo) a la experiencia, la *imagen*⁴. Porque la creación de una *imagen* mental es parte de una experiencia y, a su vez, para que haya experiencia (confluencia de sentidos, memoria, emociones e imaginación), previamente, la *imagen* ha modelado la percepción que interviene en la creación de memoria, emociones, etc.

También tendremos en cuenta, frente a determinados aspectos, el enfoque materialista, aunque no entraremos en la problemática social de la *vivienda*. Es inconcebible eludir este planteamiento (¿cómo podríamos prescindir si estamos hablando de cemento, hierro, acero, madera... que, como Lázaro, cobran vida y se levantan gracias al “poderoso caballero”⁵? Desde el origen de la arquitectura doméstica, propiamente dicha, en el neolítico, la economía es piedra angular en la adquisición de materiales, en el desarrollo de técnicas, en la aparición y evolución de tendencias estéticas, delimitadora de tipologías, dimensiones y equipamientos, ubicadora de «lugares» apropiados a los distintos bolsillos, demarcando así la condición social⁶, definidora de la imagen y del símbolo de «casa», más o menos globalizada según las épocas... Rayando con lo absurdo, es la misma economía la que intenta fijar las sensaciones que debemos percibir a través de la transmisión de emociones ficticias sobre nuestro propio espacio, trata de imponer los gustos y uniformizar las elecciones en todos los ámbitos. Afortunadamente, lo que uno huele con la nariz, gusta con las papilas gustativas, oye con el oído, etc., lo siente; aunque no sea consciente de ello es una experiencia perceptiva, la realidad que nos proporciona el mundo.

Contrariando el principio de la filosofía occidental de la “no

7.- Del inglés *perceptivity*, capacidad para recibir impresiones sensitivas.

<http://diccionario.medciclopedia.com> (acceso julio, 2011)

8.- **episteme**.3. Conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas. (DRAE)

9.- “El cuerpo, puede constituir el marco de referencia indispensable para los procesos neurales que experimentamos como la mente; nuestro mismo organismo, y no alguna realidad externa absoluta, es utilizado como referencia de base para las explicaciones que hacemos del mundo que nos rodea y para la interpretación del sentido de subjetividad siempre presente que es parte esencial de nuestras experiencias; nuestros pensamientos más refinados y nuestras mejores acciones, nuestras mayores alegrías y nuestras más profundas penas utilizan el cuerpo como vara de medir.” (Damasio, 1994: 14)

10.- En inglés queda bien delimitado el término que se refiere a la estructura o materialidad de la casa: *house* y *home* la esencia, lo primordial que constituye ese espacio: familia, relaciones, actitudes, referencias simbólicas y significativas, etc.

fiabilidad de los sentidos”, que ha imperado desde el 500 a. C. con Heráclito y Parménides, cimentadores de la dicotomía entre razón-mente y sentimientos-cuerpo, instaurando además, la preeminencia de la razón y la mente sobre los sentimientos y el cuerpo, sólidamente afianzada –“la no fiabilidad de los sentidos”– por el resto de filósofos desde Platón, a Descartes, a Kant y a Berkeley, el cual llega a negar la existencia del mundo material y a concretizar la perceptividad⁷ en ideas que, como óvulos, nos implanta Dios en la mente... Decíamos que, contrariando la episteme⁸ «racionalista», nos apoyaremos en las tesis de renovados enfoques que tienden a revalidar las sensaciones, las emociones y los sentimientos, en su justa medida y en su justa ubicación, casualmente también en la mente, o sea, el cerebro. Para ello hemos tenido en cuenta algunas de las publicaciones del neurólogo y neohumanista Antonio Damasio, *El error de Descartes* y *En busca de Spinoza* y otros autores que inciden en el cuerpo como centro de referencia para comprender y conocer el mundo que nos rodea y que nos ha precedido⁹.

Volviendo a los enfoques para acometer los temas integrantes de esta tesis; desde el momento en el que abordamos un estudio de comportamientos y actitudes de individuos-habitantes resulta imposible ignorar el psicoanálisis ya que en la acepción de *domus* “hogar”¹⁰ se infiltra el contenido psíquico del habitante como sostiene Gili Galfetti (1999). El sujeto aporta toda una serie variables internas que resulta imposible conocer e incluso comunicar, de ahí que no podamos obviar algunas interpretaciones psicoanalíticas. A la vez es irremediable evitar la lingüística, ya que para arbitrar entre ese complejo mundo interno y el mundo exterior, el lenguaje es el vehículo que ejerce como mediador entre los dos. Hemos creído oportuno anotar al margen muchos de los términos que, aunque conocidos de so-

11.- Citada por Eley (2008: 257-269)

12.- Del lat. *somnus*. 1. m. Acto de dormir. || 2. m. Acto de representarse en la fantasía de alguien, mientras duerme, sucesos o imágenes. (DRAE)

13.- Holismo, una tendencia o corriente que analiza los eventos desde el punto de vista de las múltiples interacciones que los caracterizan. El holismo supone que todas las propiedades de un sistema no pueden ser determinadas o explicadas como la suma de sus componentes. En otras palabras, el holismo considera que el sistema completo se comporta de un modo distinto que la suma de sus partes. De esta forma, el holismo resalta la importancia del todo como algo que trasciende a la suma de las partes, destacando la importancia de la interdependencia de éstas. Cabe mencionar que el *holos* (un término griego que significa “todo” o “entero”) alude a contextos y complejidades que entran en relación, ya que es dinámico. Para la comprensión holística, el todo y cada una de las partes se encuentran ligadas con interacciones constantes. Por eso cada acontecer está relacionado con otros acontecimientos, que producen entre sí nuevas relaciones y eventos en un proceso que compromete el todo. La comprensión de los procesos y las situaciones debe tener lugar desde el propio *holos*, ya que en su dinamismo, surge una nueva sinergia, ocurren nuevas relaciones y se generan nuevos acontecimientos. Por lo tanto, el todo es lo determinante, aun cuando este reconocimiento no impide que se analice cada caso en particular. La perspectiva holística implica una superación de los paradigmas para propiciar la figura del sintagma, entendida como una integración de paradigmas. Una actitud sintagmática supone la convergencia de diversas perspectivas, lo que sólo puede lograrse con criterios holísticos.

<http://definicion.de/holistica/>
(acceso julio, 2011)

bra por quien leerá este trabajo, aportan un recordatorio y clarificación para fijar su significado dentro del discurso.

Podemos decir que estos métodos de estudio resultan ineludibles o casi forman parte del ADN de cualquier investigación, bien sea dentro de una óptica de la historia social (más enfocada al estudio de la estructuración en clases o estatus, en un ámbito de macro o de micro historia), bien sea desde el enfoque de la historia cultural (con ampliación de temas, incorporación de disciplinas como la lingüística, la literatura, etc.) o de cualquier otro enfoque. Todos ellos nos van a ayudar, sin orden de continuidad ni categorización, guiándonos en la convicción de lo que Carolyn Steedman denomina «historicidad básica»¹¹, es decir, partiendo de la certeza de que nuestro pensamiento se construye en el pasado y que la única marca característica del historiador es el manejo del tiempo y la temporalidad, que fluctúan entre modos de cognición y estilos de narrativa, decíamos, nos van a ayudar a indagar en el concreto mundo de la intimidad del sujeto, donde éste no tiene muchos/ningún testigo de su propio tiempo, de sus acciones, de su cuerpo, de sus sueños¹² (a tal fin, ignoraremos “El gran hermano”).

Digamos que estudiaremos el espacio como un fenómeno «holístico»¹³

0.2

ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

Dos apartados, uno designado **Fundamentos teóricos** y otro **Hitos subsistentes del espacio doméstico en la novela española del siglo XX**, van a ejercer de contenedores del aparato teórico y de la aplicación práctica respectivamente.

En el primer apartado, **Fundamentos teóricos**, hemos querido exponer los cinco temas que sustentan la realidad espacial como experiencia. Un primer punto, titulado ‘Los sentidos y la Percepción’, de aproximación fisiológica-filosófica al tema de la *percepción*. Fenómeno¹ determinante entre el cuerpo como objeto sensible² y el mundo doméstico (perceptible) a la hora de establecer un espacio vivido.

1. En la filosofía de Immanuel Kant considerada la percepción como tal.

2. Gran confusión terminológica entre sensible, sensorial, sensitivo, ya que las tres locuciones son utilizadas por los autores como sinónimos e indistintamente para hablar del objeto emisor o de la recepción de las formas del objeto a través de los sentidos.

En el segundo punto, ‘La percepción del espacio como determinante vital’, analizaremos la importancia de la formación de la percepción a hora de concretizarse en experiencia perceptiva y la reciprocidad entre la capacidad de percepción y la capacidad de creación o producción de espacio.

En el punto siguiente, ‘Espacio vivido – experiencia del habitante’, nos detendremos en lo que Merceau-Ponty (1945) denomina el «espacio vivido», concepto que más tarde ampliará Norberg-Schulz (1971), y la experiencia del *habitar*.

El penúltimo punto de esta parte, ‘Intentos de cambio en el siglo XX’, será claramente historiográfico, dedicado a la arquitectura del siglo XX en España, tangencialmente involucrada en los cambios que se plantean los arquitectos del movimiento Moderno para resolver el acomodo del habitante en la *vivienda*, alteraciones de símbolo, novedades en el significado, emergencias materiales y la ajeneidad del habitador a ese espacio impuesto.

Y, por último, el quinto punto, ‘Fuentes literarias como datos

históricos’, lo dedicaremos a justificar porqué la literatura se constituye en fuente fidedigna, en contenedor de inagotable capacidad y en guardiana acientífica de sustancias, movimientos, cualidades, formas, roces, voces... de la experiencia del espacio doméstico.³

3. “La esencia del hogar, su función de espejo y soporte de la psique del habitante, está representada más frecuentemente en la poesía, la literatura y el cine o la pintura que en la arquitectura.” (Gili Galfetti, G. 1999: 7)

Por lo que respecta al segundo apartado **Hitos subsistentes del espacio doméstico en la novela española del siglo XX**, quedará recogido en once puntos, cada uno de ellos dedicado a lo que consideramos elementos constitutivos de la esencia de la casa, «hitos»⁴, aún cuando muchos arquitectos, constructores, historiadores y habitantes, los negarían y renegarían de su existencia. En algunos casos, por poner un ejemplo, como en el primer punto de este apartado: ‘El ámbito del fuego’, que trata del fundamento del hogar y origen de la casa, prestaremos especial atención no sólo a la fisicidad y propiedades, usos, significado, asociación estética, etc., sino que nos detendremos en la “presencia” de ese elemento incluso en la ausencia material del mismo, ya que permanece vivo, como referente inconsciente asociado al ente «hogar». De ahí que hayamos denominado «subsistente» a los/las, acciones, fenómenos, sensaciones, ámbitos, objetos o elementos constructivos que transmiten, potencian y constituyen el *genius casa*.

4. **hito** (Del latín *factus*, part. pas. de *figĕre*, clavar, fijar) .ll2. firme (estable).ll6. Persona, cosa o hecho clave y fundamental dentro de un ámbito o contexto.

1. PRIMERA PARTE

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Si prescindimos de las sensaciones de suavidad, humedad, rojez y acidez, prescindimos de la cereza. Pues no es una realidad distinta de las sensaciones, yo diría que una cereza no es más que un conglomerado de impresiones sensoriales o ideas percibidas por varios sentidos.

George Berkeley, 1713

1.1

LOS SENTIDOS¹ Y LA PERCEPCIÓN

EN LA FILOSOFÍA

1. **Sentido**, la tercera acepción del DRAE da el significado (que no el sentido) que entendemos manejar a lo largo de todo este trabajo: “proceso fisiológico de recepción y reconocimiento de sensaciones y estímulos que se produce a través de la vista, el oído, el olfato, el gusto o el tacto, o la situación de su propio cuerpo.”

2. El término **empirismo** proviene del griego *ἐμπειρία*, cuya traducción al latín es *experientia*, de donde deriva la palabra *experiencia*. <http://es.wikipedia.org/wiki/Empirismo> (acceso julio, 2011)

3. La tradición empirista inglesa arranca con Roger Bacon, filósofo, científico y teólogo de la Orden Franciscana en el siglo XIII.

La cereza existe a pesar de que George Berkeley pretenda demostrar que la materia no es real y que la realidad está supeditada a las ideas que Dios dona con gentileza a nuestra mente. Esta cita es una mera excusa para ilustrar el vaivén de interpretaciones que «sentidos» y «percepción» han sufrido a lo largo de la historia de la filosofía, entendiendo filosofía como la incesante inquietud que el género humano sostiene acerca de su propia identidad, de la razón de ser, del sentido de la vida y del mundo que nos rodea.

El interés por tales conceptos, «sentidos» y «percepción», demuestra su importancia a la hora de analizar la realidad existencial. Así, a lo largo de la historia de la filosofía la tendencia que prestará más atención a estas nociones, será el empirismo² cuya teoría destaca el rol de la experiencia, asociada a la percepción sensorial en la adquisición del conocimiento; aunque el empirismo, propiamente dicho, como pensamiento filosófico no se concretizará hasta la Edad Moderna en Inglaterra³, con Francis Bacon, Hobbes, Locke, Berkeley y Hume como principales exponentes. Entre estos filósofos encontraremos los que defienden tesis extremas en las que sostienen que la experiencia, con la intermediación de los sentidos, es la única base que proporciona conocimiento. Entre ellos destacan Berkeley,

4. **innato**. (Del *innātus*, part. pas. de *innasci*, nacer en, producirse). Connatural y como nacido con la misma persona. **Innatismo**. (De *innato*). Teoría filosófica que afirma la existencia en los seres humanos de ideas o estructuras mentales previas a la experiencia. DRAE

5. Tema que Aristóteles tratará en la *Metafísica*.

quien llega a afirmar que los objetos existen sólo cuando son percibidos, el caso de las cerezas (*cf. supra*), y Locke, el cual “insistió en la derivación empírica de todo material cognoscitivo, y por ende, en la negación del *innatismo*⁴ (que sería para él la omnipotencia de la razón) y en la reducción de la capacidad cognoscitiva humana a la esfera sensible.” (Abbagnano, 1948: 287).

Por otra parte, el empirismo se muestra con otras variantes menos radicalizadas, pero todas ellas coinciden en el objetivo de negar las *ideas innatas* o «principios del pensar», presupuestos que defendían los filósofos racionalistas, tales como Descartes, Spinoza, Leibniz y Pascal, por citar algunos junto a Platón, el promotor, y que conjeturaban un entendimiento capaz de intuir la «esencia universal» contenida en las cosas que percibimos a través de la experiencia, pero no suministrada por nuestros sentidos. Con lo cual retomaban el pensamiento aristotélico de la «esencia» como forma sustancial de las cosas⁵.

Siguiendo el hilo conductor temporal, desde la antigüedad clásica se puede rastrear la dicotomía de una tendencia empirista claramente diferenciada de la racionalista. Por lo que respecta a la primera, que es la que nos interesa, será Aristóteles el pionero en reconocer la validez de los sentidos como herramientas de conocimiento, eso sí, siempre supeditados al razonamiento teórico, tal y como su maestro Platón le había inculcado. De este modo, aplicando a la experiencia el método inductivo se extrae un conocimiento científico y se da una categoría a los objetos, para obtener una «esencia» única que los cualifica universalmente. Los tratados específicos en los que va a dedicarse al estudio de la faceta sensorial y a las impresiones permanentes en la memoria son: *Del alma, Del sentido y lo sensible, De la memoria y del recuerdo* (1962). En ellos establece una jerarquía de los cinco sentidos tradicionales, otorgando al «tacto» la calificación de único sentido esencial para que exis-

6. Coincide con estudios actuales, por ejemplo los del Antropólogo Ashley Montagu que confirma la primacía del mundo háptico: “[La piel] es el más antiguo y sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz [...]. El tacto es el padre de nuestros ojos, orejas, narices y bocas. Es el sentido que pasó a diferenciarse en los demás.” (Pallasmaa, 1996: versión electrónica)

7. “La facultad del gusto es una forma del tacto” (Aristóteles, 1962 b: 42)

8. «todos los pensamientos se producen a partir de los sentidos». Según Epicuro (Diógenes Laercio, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, X, 32. En cita 6, Lucrecio. 1983: 256)

9. “Encontrarás que nace la noticia / de la verdad de los sentidos mismos, / que al error nunca pueden inducirnos, / que merecen muy grande confianza, / porque, según la fuerza y la energía, / si oponen la verdad, pueden lo falso / destruir. ¿Pues en dónde encontraremos / conductor más seguro que el sentido?” (Lucrecio. 1983: 256)

ta la vida sensitiva y locomotriz⁶, los otros cuatro los califica como accesorios. A la hora de describir y determinar cada uno de ellos omite el oído, y al tacto apenas le concede atención, centrándose casi exclusivamente en la vista, el gusto⁷ y el olfato. Establece toda una serie de analogías entre ellos respecto a sus características, nomenclaturas y jerarquías.

Más adelante, tanto Epicuro⁸ -S. III a. de C.- como Lucrecio⁹ -S. I a. de C.- se constituirán en los principales defensores del conocimiento sensible y antagonistas de Cicerón -S. I a. de C.- y Séneca -S. I- los cuales otorgan más importancia a la mente que a los sentidos en el proceso cognitivo.

Durante la Edad Media, el saber se refugia en los monasterios y escuelas catedralicias donde se siguen enfrentando razón y experiencia. Como es previsible la revalorización de la experiencia corre a cargo de la orden franciscana, que conjuga la omnipotencia del Creador el cual nos concede la naturaleza y los sentidos para que reconozcamos mediante la experiencia individual la existencia de Dios y nos iluminen en la vía hacia la salvación. Un enfoque más que filosófico teológico.

Montaigne, como hombre del Renacimiento, vuelve la mirada hacia sí mismo y hacia el mundo que le rodea, recabando en los sentidos sustento de presente y de autenticidad. Irá más allá del conocimiento objetivo escribiendo sobre la muerte, el miedo, los olores, la imaginación y todo aquello que conforma la «realidad». Temas de gran actualidad hoy en el renovado «empirismo cognitivo emocional». En su ensayo “Apología de Raimundo Sabunde”, intercalando citas de Lucrecio como avalista, afirma:

“Y todo conocimiento llega hasta nosotros por medio de los sentidos: son nuestros amos. [cita Lucrecio] La ciencia empieza en ellos y se resuelve en ellos. Después de todo, no sabríamos más que una piedra si no supiéramos que hay sonido, olor, luz, sabor, tamaño, peso, blandura, dureza, aspereza, color, suavidad, anchura, profundidad. [cita Lucrecio] Y según algu-

nos, conocimiento no es otra cosa sino sensación.” (Montaigne 1985: 322)

Descartes insta una nueva lógica radical: el «dualismo de sustancia», es decir, la separación entre el cuerpo y la mente. Tras él, el enfoque del pensamiento occidental cambiará, porque el punto de partida de la reflexión filosófica ya no es la consideración de la experiencia directa entre el objeto (materia) y el conocimiento (inmaterial), sino la conciencia del yo como sujeto-pensante, y la experiencia-objeto.

“El paradigma cartesiano separa al sujeto del objeto con una esfera propia para cada uno: la filosofía y la investigación reflexiva por un lado, la ciencia y la investigación objetiva por el otro. [El resultado será esta disociación antinómica que determina una doble visión del mundo:] Sujeto / Objeto

10. También denominada por Descartes, en algunos pasajes, “mente”.

Alma¹⁰ / Cuerpo
Espíritu / Materia
Calidad / Cantidad
Finalidad / Causalidad
Sentimiento / Razón
Libertad / Determinismo
Existencia / Esencia” (Morin, 1999: 20-21)

Y lo que es peor, esta disyunción condujo al asentamiento de la dualidad: verdad / error. Pero, a pesar de ello alguna conexión debía existir entre las dos entidades, mente y cuerpo¹¹, así Descartes, de forma un poco confusa, ya que la mente seguía sin poseer propiedades físicas, menciona que entre los dos, existe un punto de contacto, que ubicó en la glándula *pineal*, seguramente porque no está duplicada bilateralmente en el cerebro, y porque pensaba que los animales carecían de ella.¹²

11. *Res cogitans – res extensa*, como las denomina Descartes.

12. La refutación de estas teorías las tratará exhaustivamente el neurofisiólogo Antonio Damasio en *El error de Descartes*, específicamente en el apartado “El cuerpo invisible” pp. 178-182

13. En este experimento plantea la hipótesis de una estatua de mármol que se va animando paulatinamente según se van activando los sentidos y de este modo la estatua adquiere conocimientos. Establece que la supremacía de todos los sentidos es el tacto, ya que este le permite la identificación de su propio cuerpo y del mundo ajeno. Sólo así puede producirse la reflexión, por la capacidad de la comparación. (“Il naso dei filosofi e l’aroma del materialismo” de Biscuso, M. pp. 11-28, en Antomarini, B. 2000)

Un siglo después, a pesar de la dogmatización del *cogito ergo sunt*, Condillac, escribe el *Tratado de las sensaciones* (1754) donde sostiene, y demuestra mediante un experimento mental¹³, que todas las facultades y las ideas se forman a partir de las sensaciones, dando además su clasificación de la génesis de las distintas capacidades y de conocimientos humanos. Obser-

vamos de nuevo que, aunque en la tradición occidental se ha asentado la primacía de la vista, no siempre las argumentaciones filosóficas encuentran en ella el germen del discernimiento. Además, Condillac en su razonamiento sobre el papel que juegan los sentidos en la evolución y diferenciación del ser «humano» del ser «animal», aporta un principio que será decisivo:

“«El principio que determina el desarrollo de sus facultades [de la estatua] es simple: se halla insito en las sensaciones mismas; ya que, siendo todas de necesidad o placenteras o disgustosas, la estatua se ve inducida a disfrutar de unas y a sufrir las otras»” (Condillac, 1754, citado por Biscuso en Antomari-ni, 2000: 17).

Este principio desencadenará un mecanismo de búsqueda del placer y de rechazo del desagrado, pero no es esta la razón que diferencia al mero ser animal del ser humano sino la privación del placer.

“«La privación de un objeto, que nosotros consideramos necesario para nuestro bienestar, nos produce incomodidad, inquietud a la que nosotros llamamos *necesidad*, de la cual nacen los deseos. Estos deseos se repiten según las circunstancias y a menudo, incluso, se forman nuevos: de aquí el desarrollo de nuestros conocimientos y facultades.»” (Cf. *supra*).

Tal proceso, podemos pensar, nos inducirá a la producción infinita de *placer* y a la proliferación del exceso; pero ahí actúa la «Naturaleza», regidora del equilibrio vital:

“«El castigo no tarda: el dolor advierte de que la finalidad del placer no es solamente su [de la estatua] felicidad del momento, sino también contribuir a su conservación»” (Cf. *supra*)

Immanuel Kant, en síntesis, concluye que para alcanzar el conocimiento deben intervenir tanto la razón, a la que denominará “entendimiento” como los datos aportados por los sentidos “sensibilidad”. En *Antropología desde el punto de vista pragmático* (1798) sostiene que por sí mismos los sentidos no son fiables para proporcionarnos información cognoscitiva pero

que suministran datos de los cuales el entendimiento puede hacer uso. No les otorga la misma importancia a todos los sentidos, en su jerarquía la vista detenta el primer lugar, seguida por el tacto y el oído, los tres son calificados como «sentidos objetivos», tanto al gusto como al olfato, en último lugar, los designa «sentidos subjetivos» dado que, ante la experiencia de determinados sabores y olores, cada sujeto percibe distintos estímulos, es decir, tal infinitud de variantes que es imposible postular el “concepto” (definición universal), tan cercanos están de la «animalidad» que ni siquiera se ha desarrollado un lenguaje que los exprese. Por otra parte más que informaciones estos dos sentidos se limitan a proporcionar placer o repugnancia al propio individuo¹⁴.

14. “[informadores] más de goce que de conocimiento de los objetos externos” (Kant citado por Biscuso en Antomarini, 2000: 13)

Tras las especulaciones de la razón y abuso de la metafísica, en el siglo XIX aparece como reacción el Positivismo, una corriente filosófica de inspiración empirista. Sin entrar en la gran cantidad de enfoques y escuelas podemos centrar el aspecto que nos interesa en la mera definición:

“Según esta escuela, todas las actividades filosóficas y científicas deben efectuarse únicamente en el marco del análisis de los hechos reales verificados por la experiencia. Esta epistemología surge como manera de legitimar el estudio científico naturalista del ser humano, tanto individual como colectivamente.”¹⁵

15. <http://es.wikipedia.org/wiki/positivismo> (acceso julio, 2011)

De nuevo vemos como se retoma la experiencia, la cual debe ser analizada bajo rigurosísima metodología científica, que cada vez se fusiona más con la técnica, a la cual se aliará hasta nuestros días.

Friedrich Nietzsche en *El crepúsculo de los Ídolos*, (1889) alude de forma positiva a los sentidos, no para sostenerlos como herramientas de conocimiento o referencia ontológica, sino para demoler el único sistema de pensamiento occidental «la razón»:

“Pongo a un lado, con gran reverencia, el nombre de Heráclito.

16. Pertenciente o relativo a la escuela filosófica que floreció en Elea, antigua ciudad italiana -hoy Velia-. (DRAE)

Mientras que el resto del pueblo de los filósofos rechazaba el testimonio de los sentidos porque éstos mostraban pluralidad y modificación, él rechazó su testimonio porque mostraban las cosas como si tuviesen duración y unidad. También Heráclito fue injusto con los sentidos. Estos no mienten ni del modo como creen los eleatas¹⁶ ni del modo como creía él, —no mienten de ninguna manera. Lo que nosotros hacemos de su testimonio, eso es lo que introduce la mentira, por ejemplo la mentira de la unidad, la mentira de la *coseidad*, de la sustancia, de la duración... La ‘razón’ es la causa de que nosotros falseemos el testimonio de los sentidos. Mostrando el devenir, el perecer, el cambio, los sentidos no mienten... Pero Heráclito tendrá eternamente razón al decir que el ser es una ficción vacía. El mundo ‘aparente’ es el único: el ‘mundo verdadero’ no es más que un añadido mentiroso...” (1979: 46)

Adentrándonos ya en el siglo XX y con el peso que supondrá la influencia de Nietzsche en las sucesivas corrientes de pensamiento, sobre todo en los fenomenólogos y existencialistas, encontramos, precisamente, la fenomenología de Husserl que deja de servirse de la «experiencia» en la búsqueda del *conocimiento* “totalizador o universal” y nos habla del *análisis de la conciencia en su intencionalidad*, este enfoque aporta dos elementos que resultan interesantes para nuestro estudio, por una parte, la *conciencia* es única, propia y singular, así los datos que le llegan y elabora son subjetivos. Y por otra, el elemento *intencional*, o sea la conciencia es siempre de «algo»:

“el análisis de la misma es el análisis de todos los modos posibles en que «algo» puede ser [un] dato para la conciencia (como percibido, pensado, recordado, simbolizado, amado, deseado, etc.)” (Abbagnano, 1948: 690).

Incluye, como vemos, conceptos que van más allá de la razón, la lógica, la verdad, lo innato, la realidad única pero con un carácter material.

Contemporáneamente Meinong en *La teoría de los objetos*, (1904), añade a la nueva perspectiva de Husserl la consideración de objetos con propiedades cognitivas aunque no existan materialmente, sino que son imaginados, por ejemplo: los nú-



[🖼️] Diseños de tenedores. “Catalogue D’objets introuvables. J. Carelman.

17. Algunos estudiosos lo inscriben dentro de la corriente fenomenológica y otros se decantan por adscribirlo al existencialismo, Quizá por la neta división que se produce en su obra en 1930. Perteneció al primer periodo *El ser y el Tiempo* y al segundo la investigación en una serie de textos, en los que reconoce al propio *ser* la iniciativa del descubrimiento del *ser*.

18. Ciertas ediciones presentan la traducción y transcripción del término alemán empleado por Heidegger *Dasein* mediante las dos palabras, que completan en español el significado, separadas e incluso la indistinción mediante barra entre *ser/estar*. Nosotros, para facilitar la comprensión hemos optado por el verbo de existencia “*ser*” y el enlace de los dos morfemas con un guión: “*ser-ahí*”.

19. **óntico**. En el pensamiento de Heidegger, referido a los entes, a diferencia de ontológico, que se refiere al ser de los entes. (DRAE)

20. “que se pueden alcanzar y se pueden utilizar y, por tanto, que dan satisfacción al humano.” (Abbagnano, 1948: 734)

21. “Lo que designamos *ontológicamente* con el término ‘encontrarse’ es *ónticamente* lo más conocido y lo más cotidiano: el temple, el estado de ánimo. Antes de la psicología de los sentimientos, que dicho sea de paso es campo que está aún completamente inculto, se trata de ver este fenómeno como un fundamental existencial [..]” (Heidegger, 1927: 151)

22. **estado de ánimo**. Disposición en que se encuentra alguien, causada por la alegría, la tristeza, el abatimiento, etc. (DRAE)

23. **patencia**. Cualidad de **patente**. 1. Manifiesto, visible. || 2. Claro, perceptible. (DRAE)

meros o los *Objetos Imposibles* como los del diseñador Jacques Carelman antes de ser plasmados en su materialidad [🖼️], es decir *a priori*, todavía no experimentados:

“Puesto que todo acto de conocimiento se refiere a un objeto, y puesto que un acto de conocimiento está implícito incluso en los actos no cognitivos (deseo, sentimiento, voluntad, etc.), surge la necesidad de una ciencia que considere los objetos en cuanto objetos en su totalidad [...] incluidos los objetos ideales.” (Abbagnano, 1948: 706)

Heidegger¹⁷, seguidor de Husserl, en su filosofía sobre *sentido* del ser, se distancia de éste al instaurar un «ser» del hombre no determinado por el «alma/espíritu», sino por estar ubicado en el espacio: “Al ‘ser-ahí’¹⁸ es esencialmente inherente esto: ser en un mundo.” (Heidegger, 1927: 23)

Al mismo tiempo, postula el análisis existencial del “ser-ahí” partiendo de su preeminencia *óntica*¹⁹, es decir ese “ser-ahí” es: “Un ente, en su ser determinado por la existencia.” (1927: 23) Por lo tanto, es un «sujeto» concreto, distinto y único que entra en contacto directo con lo que le rodea, con el «objeto»:

“Ahora se acaba de mostrar que el ‘ser-en-el-mundo’ ‘viendo en torno’ es espacial. Y sólo por ser espacial el ‘ser-ahí’ en el modo del alejamiento/des-alejamiento y la dirección, puede hacer frente lo ‘a la mano’²⁰ dentro del mundo circundante en su espacialidad.” (Heidegger, 1927: 126)

Siguiendo su lectura, en el capítulo V: “El *ser-ahí* como «encontrarse²¹»”, dedicado a la incorporación de los estados de ánimo en la constitución cotidiana del “ser-ahí”, el filósofo abordará directamente (como siempre con su lenguaje críptico) la variable emocional y sensorial del ‘ser-ahí’ (equivalente a un humano-ubicado). “El estado de ánimo²² hace patente ‘como le va a uno’. En este ‘como le va a uno’ coloca el estado de ánimo al ser en su *ahí*.” (Heidegger, 1927: 151) Más adelante manifiesta la simbiosis indisoluble entre el ser y el espacio, entre el sujeto y el objeto: “El ser en un estado de ánimo del ‘encontrarse’ constituye existencialmente esa patencia²³ del

mundo que es peculiar del «ser-ahí.» (Heidegger, 1927: 155)
De todo lo expuesto hasta aquí del discurso heideggeriano podríamos resumir que es imprescindible analizar *lo singular en* (ente, cosa) para ser capaces de comprender el “ser” ontológico.

“El hombre tiene necesidad del mundo y de las cosas que lo constituyen y que son la realidad-útil, los instrumentos de su vida y de su acción. Estar-en-el-mundo significa para él *cuidarse* de las cosas que le acontecen, cambiarlas, manipularlas, repararlas, construirlas; y es cuidarse, que es constitutivo del ser propio del hombre en cuanto está en el mundo, determina también el ser de las cosas del mundo.” (Abbagnano, 1948: 734)²⁴

24. Algo que ya había dicho Bergson en *Materia y memoria* “Los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos.” (2007: 37)

25. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Madrid: Abada editores, 2008), 8-85.

26 Con el término “táctil” denomina la suma de las distintas percepciones ya instaladas en la conciencia, interiorizadas. Podríamos encontrar el equivalente al término «aperceptivo» que Leibniz usó con el doble sentido de conciencia de nosotros mismos y además de conciencia reflexiva o conocimiento del estado interior que en nosotros producen las percepciones exteriores.
<http://www.filosofia.org/enc/echa/020390.htm> (acceso agosto, 2011)

27. El principio de espacialidad fenomenológico en la actualidad es de vigencia indiscutible. Edgar Morin en *Los 7 saberes* dice: “cualquier conocimiento debe contextualizar su objeto para ser pertinente. «¿Quiénes somos?» es inseparable de un «¿dónde estamos?» «¿de dónde venimos?» «¿a dónde vamos?». Interrogar nuestra condición humana, es entonces interrogar primero nuestra situación en el mundo.” (1999: 35)

En 1936 Walter Benjamin²⁵ aludiendo al «objeto» *arquitectura* afirma que “los edificios se reciben de una doble manera: por el uso y por la percepción. O también, mejor dicho: táctil²⁶ y ópticamente.” Aclara que la recepción óptica se produce con el gesto “de la contemplación”. La recepción táctil, “por la repetición y la costumbre”, e incluye la percepción visual pero no de una forma meramente contemplativa. En el uso del espacio toda la gama de percepciones sensoriales acontecen en una modalidad dispersa o a través de una percepción distraída.

Siguiendo con los pensadores fenomenólogos, a través del hilo temporal encontramos a Merleau-Ponty que se centrará en la vinculación entre *el mundo* y *el yo*, partiendo del presupuesto de que el cuerpo no está en el espacio, sino que habita el espacio, entendiendo “habitar” como fusión total del *yo* y *el mundo*²⁷. Rompiendo así la línea de demarcación que Kant había trazado entre el espacio como forma de experiencia externa y las cosas que se dan en esa experiencia.

“el espacio no es el ámbito (real o lógico) en el que las cosas se disponen, sino el medio en virtud del cual se hace posible la disposición de las cosas. Lo cual equivale a decir que, en vez de imaginarlo como una especie de éter en el que están inmersas todas las cosas [...] debemos pensarlo como potencia universal de sus conexiones.” (Merleau-Ponty, 2005: 327)

La posesión de un cuerpo me da la posibilidad de comprender el espacio y de que coexistan el *yo* y el *mundo*. Por tanto los sentidos son absolutamente imprescindibles como intermedios en el proceso de la percepción no solo del mundo sino con mayor importancia en el *yo*: “En el conocimiento de un objeto participan todos los sentidos, cada uno de ellos aporta una estructura distinta” (2005: 283)

Hasta aquí hemos hecho un recorrido somero por las principales corrientes filosóficas del pensamiento occidental que han considerado los sentidos, la percepción y la experiencia, elementos para observar y conocer la realidad. En muchos casos, a pesar de la relevancia que han dado a la aproximación empírica, casi siempre se encontraba supeditada a otra intervención, sea divina, innata o desconocida, a la que complementaba. Al mismo tiempo, la propia concepción de dos sustancias separadas (ratificada por Descartes), distintas, sólo conciliables mediante el acatamiento de normas, leyes, es decir mediante un enfoque científico-racional de la fisicidad sensorial, ha hecho que una realidad del ser, como es la parte emocional, anímica, sentimental o pasional²⁸, restara fuera de cualquier tipo de análisis y aliciente cognitivo.

28. Spinoza denomina a este conjunto *afectos* y consideraba que constituían un aspecto fundamental de la humanidad. (Damasio, 2009: 14)

En la actualidad, el interés por conceptos como *experiencia*, *percepción*, *sensorialidad* o *sujeto emocional* se puede constatar en la discusión filosófica y en la selección de temas en diferentes ámbitos, no sólo humanísticos sino también y especialmente en los científicos. Así lo confirma la filósofa Olbeth Hansberg “Actualmente las teorías más discutidas son las llamadas cognoscitivas de las emociones” (1996: 19), emociones a las que nos conduce la experiencia sensorial. Ya Aristóteles, Tomás de Aquino e incluso Spinoza en su *Ética*, sostenían que las emociones eran “el reconocimiento de algo bueno o malo, como adecuado o inadecuado, previamente experimentado por

29. Que se han plasmado en dos volúmenes recopilatorios de artículos de los principales exponentes de esta tendencia; Nagel, Harman, Block, Tye, Dennett, Fodor, McGinn, Lewis y Shoemaker: Vol. I *La Naturaleza de la experiencia: Sensaciones*, y Vol. II *La Naturaleza de la experiencia: Percepción*, ambos coord. por Olbeth Hansberg y Maite Ezcurdia, en *Filosofía Contemporánea*, UNAM, México, 2003.

30. Es un término bastante ambiguo pero que en filosofía se usa para referirse a las entidades portadoras de los valores de verdad y a los objetos de las creencias.
<http://es.wikipedia.org/wiki/>
(acceso agosto 2011)

EN EL CUERPO

31. **Sinestesia.** (De sin- y el gr. αἴσθησις, sensación). Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él. (DRAE)
Dedicado enteramente al tema desde puntos de vista plurales; antropológico, filosófico y psicología experimental: Marco Mazzeo *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*. Macerata: Quodlibet, 2005. La definición que el autor da a sinestesia: “interconexiones entre los distintos sentidos.”

32. Sobre la problemática entre el cuerpo y la mente, de Miguel Ángel de la Cruz Vives:
<http://plantea.pntic.mec.es/macruz/mente/cuerpo-mente3.htm>

33. **Sinapsis.** (Del griego σύναψις, unión, enlace). Relación funcional de contacto entre las terminaciones de las células nerviosas. (DRAE)

el individuo” (1996: 20). La misma autora, tras interesarse por las emociones ha focalizado sus últimos estudios hacia la percepción y las sensaciones²⁹.

Otras teorías aceptan el enfoque cognoscitivo emocional completando este aspecto con actitudes proposicionales³⁰, tales como deseos, expectativas, creencias, etc. que vienen a sumarse a las emociones, a veces determinándolas, a veces adjetivándolas. Pero la tendencia generalizada, es la reunificación del estudio del ser humano como un todo, sin establecer antagonismos.

Deteniéndonos en los sentidos de forma específica, recordemos que el conocimiento del espacio es sinestésico³¹, es decir, en él participa todo el sistema sensorial, «La percepción sinestésica es la regla» confirma Merleau Ponty. (Le Breton, 2006: 55)

El encuentro entre el *mundo* espacial y el *yo* se produce en esta zona fronteriza siempre activa que es el cuerpo, del cual forma parte ineludible el cerebro³².

“La mente existe porque existe un cuerpo que le suministra contenidos. La mente existe para contar la historia de los múltiples acontecimientos del cuerpo y utiliza dicha historia para optimizar la vida del organismo” (Damasio, 2009: 196)

Dos factores concurren en la eficacia de los sentidos, bien distinta en cada uno de los individuos. El primero, la capacidad sensible o lo que es lo mismo: la calidad de estos órganos, de los cuales dependerá en primera instancia el carácter de los impulsos que accionan el mecanismo de percepción (sinapsis³³).

34. Algunas de las disfunciones: ageusia (sin capacidad de saborear), anosmia o cocosmia (carencia de olfacción o confusión), ceguera, sordera, analgesia (incapacidad de sentir dolor), hiperestesia (exceso de sensibilidad), etc. (Antomarini, 2000; Candau: 2003; Carlson: 1977; Cavalieri, 2004, Damasio: 2008)

No nos debe sorprender que casi todos los estudios realizados para comprender el funcionamiento del cerebro, respecto a las facultades sensoriales, partan de la observación de órganos dañados³⁴. Y no sólo, ya en 1825 Brillat-Savarin, escribía:

“Los principios de la psicología más rudimentaria enseñan que el alma no se impresiona sino por medio de los órganos colocados bajo su acción y que la relacionan con los objetos exteriores, de donde deducimos que cuando tales órganos se hallan mal conservados, sin reparar o irritados, semejante estado de abatimiento ejerce influencia sobre las sensaciones que son facultades intermediarias y ocasionales de funciones del espíritu.” (1826: 137)

Otro factor que incidirá en la vivencia senso-perceptiva será lo que los antropólogos llaman «el medio de existencia»: la educación, la historia, creencias, costumbres, valores, en definitiva, la cultura de pertenencia. Elementos que modifican la mera sensorialidad y que trataremos más adelante al analizar la *percepción*. Adelantamos un ejemplo específico de percepción visual, la multitud de colores blancos que distingue un inuit, o la no diferenciación entre verde y azul que establecen los coreanos y vietnamitas. También en nuestra cultura podemos identificar claras diferencias de captación visiva entre la generación pre-mediática, cuyos ojos no están acostumbrados a la aprehensión de imágenes a la velocidad ni con el código de reconocimiento con que lo hacen las generaciones más jóvenes.³⁵

35. (Le Breton, 2006; Ottaviani, F. en Antomarini: 2000).



Hans Makart *Los cinco sentidos*: tacto, oído, vista, olfato, gusto. (1872-1879). Museo Belvedere. Viena.
[📄] <http://guiadeviena.com/img/>

En la cultura occidental los sentidos son cinco [📄], aunque en la actualidad algunos autores aceptan este número con especificaciones, por ejemplo Le Bretón:

“Sin duda que también se pueden identificar otros sentidos, a menudo vinculados con el tacto: la presión, la temperatura (lo caliente, lo frío), el dolor, la kinestesia, la propiocepción que nos informa acerca de la posición y los movimientos del cuerpo en el espacio y procura una sensación de sí mismo que favorece un equilibrio y, por tanto, un empleo propicio del espacio para el individuo.” (2006: en nota 1)

Otros estudiosos prefieren clasificar una parte del clásico sentido del “tacto” como sexto sentido. Es el caso del psicofisiólogo Neil R. Carlson: “El sexto sentido está situado en el oído interno: el vestíbulo, que nos permite mantenernos en equilibrio”, y propone denominar al que, tradicionalmente se ha llamado “tacto”, de una forma pluralizada «sentidos somáticos», ya que incluirían la sensibilidad a la presión, el tacto propiamente dicho, la sensibilidad al calor y al frío, a las vibraciones de la piel, a la posición de las extremidades, a los movimientos y al dolor. (1977: 153-190)

Prácticamente todos los filósofos, desde la antigüedad e incluyendo a los actuales, se obcecaban en instaurar un orden en la valorización sensorial. En la tradición occidental de raíces judeocristianas la hegemonía de los cinco sentidos la ostentan el oído y la vista como podemos corroborar en multitud de pasajes del Antiguo Testamento:

“Yahvé, nuestro Dios, nos ha hecho **ver** su gloria y su grandeza y **oír** su voz en medio del fuego: hoy hemos sentido a Dios hablar al hombre y quedar éste con vida.” (*Deuteronomio*, 5, 24-25)

Es evidente que los sentidos menos sustanciales y más abstractos son los más idóneos para dogmatizar la fe, cuyo carácter es extremadamente conceptual; el gusto y el olfato resultarían demasiado rastreros y el tacto excesivamente «próximo» para el carácter espiritual de la religión. Pero será la vista el sentido privilegiado, declarado por Platón en el *Timeo* como el más valioso “Ciertamente, la vista, según mi entender, es causa de nuestro provecho más importante [...]”³⁶ (*Timeo*, 67^a, citado por Biscuso en Antomartini: 2000). Hoy en día la reivindicación de los otros, y de entre ellos el tacto, es más decidida como confirma Serre:

“Nuestra cultura concibe la mirada y la visión como modelos del conocimiento. Es por eso que yo le doy mucha atención al orden de importancia de los sentidos: primero está el tacto, que

36. Imperfecto porque no se puede nombrar (volveremos sobre el tema al hablar de los sentidos y el lenguaje), los olores son por esto «anónimos».

37. Michel Serre, “Es preciso darle un nuevo cuerpo al pensamiento” *El País* (5/9/2011) <http://www.elpais.com/articulo/cultura/FRANCIA/Michel/Serres/>

38. En el caso de la vista, electromagnéticos, en el caso del oído son ondas de presión, en el gusto y en el olfato sustancias químicas y en el tacto confluyen varias tipologías de estímulos.

39. S. v. “transducción de señal” es el proceso por el que una célula convierte una determinada señal o estímulo exterior, en otra señal o respuesta específica. www.wikipedia.org/ (Acceso septiembre 2011)

40. Sobre la asignación de zonas cerebrales especializadas en un determinado sentido hay muchas discusiones entre los neurólogos y demás estudiosos. Diatriba en la que no vamos a entrar.

41. Dentro de la misma perspectiva, el cristianismo se ha sumado a esta clasificación siendo la luz creada inmediatamente después de la tierra y el cielo: “Dijo Dios: «Haya luz»; y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz, y la separó de las tinieblas; y a la luz la llamó día y a las tinieblas noche” (Génesis, 1, 3-6)

representa la piel, la integridad del ser que conoce. En seguida he puesto el oído [...]. He tratado de poner en último lugar la visión, justamente porque se le da una preeminencia que en realidad no tiene. En lugar de visión prefiero decir *visita*, es decir mirar paseando, haciendo participar todo el cuerpo en el acto de conocer, experimentando en el espacio visual.”³⁷

Independientemente de su nomenclatura o clasificación, el proceso fisiológico de sentir es casi idéntico para todos los sentidos. En síntesis, podemos decir que mediante los receptores sensoriales, células específicas instaladas como terminales en cada uno de los sentidos, se recibe la información del ambiente circundante. Estos estímulos³⁸ actúan sobre los receptores y, mediante un proceso de transducción³⁹ de la energía física-eléctrica se transforma en secuencias de actividad neuronal. A través del sistema nervioso periférico alcanza el sistema nervioso central y las zonas de los distintos órganos en el cerebro.⁴⁰

LA VISTA

La etimología de la palabra *ver* proviene del latín *vedere*, que a su vez tiene raíces indoeuropeas *veda* (**weid*), que sintetiza en sí dos significados “ver” y “verdad”, en sánscrito *vedas*: “conocimiento”.

Aunque en todos los sistemas filosóficos es el sentido al que se le concede mayor importancia, complejidad y veracidad (Platón, Aristóteles, Descartes, Condillac, Kant, etc.)⁴¹ es un sentido engañoso porque sólo aporta datos de la superficie de las cosas, a pesar de ello es el más solicitado en nuestra relación con el mundo y el que menos se discute porque se le ha otorgado categoría de verdad. En el mismo lenguaje que empleamos se imprime esta valorización, no podría ser de otra forma ya que la lengua es la expresión de su cultura: «es evidente», «ver para creer», «a ojos vista», «a la vista está», «salta a los

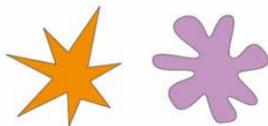
ojos»...

Teniendo en cuenta la progresión de materialidad, es el más alejado de ella, tal vez por eso en las relaciones sinestésicas que se establecen entre los sentidos, el tacto es el sentido que complementa la visión, dado que es el que necesita el contacto directo con el objeto sensible. Así, Merleau-Ponty afirmará, anticipándose a Serre (*cif. supra*);

“Es preciso acostumbrarnos a pensar que todo lo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil promete de alguna manera la visibilidad, aunque hay intrusión, encabalgamiento, no sólo entre el tacto y quien toca, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en él.” (Le Breton, 2006: 55)

42. “Si acaso te parece no poderse /concebir sin color los elementos./ estás muy engañado; pues los ciegos/ de nacimiento, que jamás la lumbre/ del sol sus ojos vieron, con el tacto/ conocen, sin embargo, desde niños/ los cuerpos de ningún color teñidos” (Lucrecio, 1983: 167)

43. En un experimento psicológico ideado por Wolfgang Köhler se pide al sujeto que diga cuál de estas figuras se llama **Kiki** y cuál **Booba**. Del 95% al 98% de la gente le asigna el nombre Kiki a la figura *angular naranja* y Booba a la figura *redondeada violeta*.



[📄] www.wikipedia.org/ (Acceso agosto 2011)

44. “El espectro visible para el ojo humano es de: una radiación electromagnética con una distancia de onda entre 380 y 760 nanómetros.” (Carlson: 1977, 161)

Dado que el objeto sensible que le es propio o connatural a la vista, es la luz, y en concreto, una de sus propiedades; el color, éste será determinante (pero no imprescindible⁴²) para tener conciencia de la perspectiva, de la profundidad, del relieve, del tamaño, el perfil de las cosas, amen de sus colores, su aspecto temporal e incluso su nombre⁴³ porque las cosas cambian según la distancia, la luz y las sombras. Permanentemente estamos completando lo que vemos con retazos de lo que ya conocemos, de este modo es posible reconocer lo que de otra forma sería imposible identificar con precisión. En la medida que lo que vemos se acomoda a los esquemas reconocibles el esfuerzo de aprehensión es menor. De alguna forma «toda visión es interpretación» (Le Breton, 2006: 70). La capacidad de identificar el medio, el espacio que se habita, de reconocer objetos familiares, de haber elaborado códigos precisos de distancias, dimensiones, luminosidades, facilita la adquisición de significados que mediatizan (perturbando u ordenando) la visión futura como referentes.

Para ver es preciso que haya luz⁴⁴, porque serán los fotones el estímulo que excita las células receptoras de la retina. La apertura de la pupila, que depende de la contracción de los múscu-

los pigmentados llamados iris, controla la cantidad de luz que entra en la retina. El diámetro pupilar depende a su vez de dos factores, el primero el grado de atención del organismo y el segundo de la cantidad de luz. (Carlson: 1977, 162)

La «no luz», u oscuridad, atañe también a la vista, y en estos casos el oído se convierte en el primer auxilio del individuo que en la «noche» se siente desvinculado de todo. En las «tinieblas» es posible identificar el entorno cuando reconocemos ruidos, ecos, que junto al tacto, logran identificar las cosas, el espacio. Vemos que ante la carencia (total o parcial) del objeto sensible connatural, entran otros sentidos en sinestesia, de modo que el cuerpo-frontera nunca esté desprovisto de aduanas abiertas. “El hombre es un *sensorum commune*.” (Merceau-Ponty, 1945: 168)

EL OÍDO

El objeto propio del oído es el sonido. Los sonidos son fruto de los agentes percutores que están en el mundo, incluido el mismo sujeto que oye, que también es emisor. El sonido se transmite normalmente a través de rápidas y sucesivas ondas de presión del aire⁴⁵. Los receptores se encuentran en la estructura del oído interno, en el caracol –o cóclea– el cual está lleno de líquido llamado endolinfa, en el que también se alojan los receptores del (sexto) sentido del equilibrio⁴⁶.

Cuando la frecuencia de vibraciones es grande se produce un sonido agudo y por el contrario, si la frecuencia es escasa el sonido será grave. Los sonidos están asociados a los objetos que los emiten. Tienen una duración muy limitada casi instantánea, ya que se da en el tiempo. Afortunadamente, en muchas ocasiones se pueden reproducir, sin entrar en el campo musical o de difusión tecnológica, podemos repetir la actuación de sonidos en la duplicación de exactas condiciones físicas.

45. “La frecuencia de vibración es entre 20 y 15.000 veces por segundo, dependiendo de la presión que induce en el aire determina la distancia a la que se encuentra la fuente.” (Carlson: 1977, 173)

46. *Diccionario español online, s.v. endolinfa*. Líquido transparente, que ocupa en el oído interno todo el interior del laberinto membranoso.
<http://www.acanomas.com/>
(acceso septiembre 2011)
Precisamente en esa membrana horizontal hay unos cristales de Carbonato cálcico que se llaman otolitos, los cuales son muy susceptibles a los cambios de gravedad.

Al igual que sucederá con los olores y sabores, cada comunidad está pertrechada de un compendio acústico que le es adlátere porque es fruto de esa fuente sonora (la propia comunidad), y por tanto reconocibles los ruidos, los ecos, susurros, algarabías, toques, la música, las palabras, y en ámbitos más íntimos, los crujidos, las voces, los chirridos, timbres, pasos... El reconocimiento e identificación hacen que la afectividad se implique directamente en las sensaciones placenteras de lo habitual. De ahí que estos tres sentidos –oído, gusto, olfato– sean los sentidos de la memoria, de la evocación y de la remembranza y se involucren directamente en la asociación de espacios.

“El efecto psíquico de los sonidos es la consecuencia de su eficacia simbólica, no de un efecto acústico. No es una sensación en funcionamiento, sino un signo, es decir, una percepción vinculada con el sentido eminente para el adepto, un sonido que identifica, pues se le ha enseñado a reconocerlo y a actuar en consecuencia.” (Le Breton, 2006: 128)

La gama sonora básica oscila entre el silencio y el ruido. Normalmente se toman los valores 20 Hz y 20.000 Hz (20 kHz) como los umbrales de frecuencia de la audición. Es decir, nuestro sistema auditivo no percibe señales con frecuencias menores a los 20 Hz o mayores a los 20 kHz. Con el paso de la edad se deterioran las células capilares y los sonidos agudos se van perdiendo.

47. Seguimos los epígrafes en el orden y la nomenclatura propuesta por Carlson.

LOS SENTIDOS SOMÁTICOS⁴⁷

Merleau-Ponty sostiene en la *Fenomenología de la percepción* (1945) que el conocimiento de las figuras geométricas no puede basarse solamente en definiciones lingüístico-matemáticas. Centrándose en la percepción táctil explica el abismo que separa la sensorialidad del conocimiento abstracto, en favor de la opción somática, ya que el tacto posee una capacidad cognitiva

específica no subordinada ni al lenguaje ni a la vista. Aunque es frecuente encontrar afirmaciones contrarias que juzgan la vista como:

“«la modalidad espacial por excelencia» y que ella «constituye la mayor fuente de información del ambiente» ya que «el tacto depende de la sucesión, mientras que la vista parece ser el dominio de la simultaneidad»” (Yvette Hatwell, citada por Mazzeo, “L’origine tactile della geometria. Merleau-ponty e il triangolo” en Antomarini, 2000: 73-84)

Aserción que no comparten otros autores, entre ellos Mazzeo que citando a diversos estudiosos y científicos, como: Katz, Révész, J.J. Gibson y Angeletti, (*cf. supra*, nota 45) sostiene la superioridad cuantitativa de la información que el tacto nos procura respecto al espacio, precisamente por ser el sentido de mayor extensión ya que no se reduce a un sólo órgano.

“Se ha estimado recientemente que cada diez segundos el cerebro recibe diez millones de informaciones -estímulos-: de los cuales cuatro derivan de los ojos, cinco de la piel.” (2000: 74)

Y también desde el punto de vista cualitativo, dado que la percepción táctil, aparte de extenderse por todo el cuerpo, concentra su agudeza sensible en la boca y en las manos (las zonas prensiles), zonas que lo constituyen como sentido *cinemático*⁴⁸, y por tanto, según Mazzeo, los cambios manuales de prensión y manipulación implican no sólo tactación sino también movimiento y dan acceso a la complejidad de las conformaciones espaciales de forma más precisa. Durante una exploración, mano y objeto producen una percepción *estereoscópica*, contemporáneamente ofrece datos de textura, forma, peso, dimensiones y temperatura. Informaciones que, por muy sagaces que sean, los ojos no pueden suministrar.

48. **Cinemático** (Del gr. κίνημα, -ατος). Perteneciente o relativo al movimiento. (DRAE)

49. Sirva como ejemplo el conocido versículo de la incredulidad del apóstol: “[Tomás] les dijo: Si no veo en sus manos la señal de los clavos y meto mi dedo en el lugar de los clavos y mi mano en su costado, no creeré.” (Nuevo Testamento; Jn. 20, 25)

Dado que el tacto es el sentido de la proximidad, en el ámbito espacial, presenta una desventaja frente a la vista: la distancia; pero, a cambio, es habitual considerarlo el sentido de la certeza⁴⁹.

50. Los términos que engloba el último grupo también podemos encontrarlos en la literatura médica bajo el nombre de «sistema vestibular y propioceptivo» (relacionados ambos con el equilibrio y con el control del espacio).

51. El **sistema exteroceptivo** es un conjunto de receptores sensitivos formado por órganos terminales sensitivos especiales distribuidos por la piel y las mucosas que reciben los estímulos de origen exterior y los nervios aferentes que llevan la información sensitiva aferente al sistema nervioso central. www.wikipedia.org/ (Acceso octubre 2011)

52. **Cinestesia**. (Del fr. *cinesthésie*, y este del κίνησις, movimiento, y αίσθησις, sensación). Percepción del equilibrio y de la posición de las partes del cuerpo. (DRAE)

53. Es obvio que los individuos afectados por ageusia o incapacidad de percibir los sabores, se ven privados del deleite, que sin duda significa el gusto.

Sin profundizar en la fisiología de este «sistema sensorial» podemos decir que la sensibilidad somática está dividida en dos grandes grupos: uno la sensibilidad cutánea y otro la cinestesia y sensibilidad orgánica.⁵⁰

El primero engloba la totalidad de la piel y, a diferencia de los otros órganos sensoriales, éste no se halla localizado en un lugar concreto y delimitado, como ya se ha dicho, es extensivo. Está activo las 24 horas del día. Recibe cuatro tipos de estímulo; la presión o tacto pasivo, basado en la mera sensación de contacto; la temperatura y el dolor que son funciones perennes. El cuarto tipo de estímulo es el tacto *háptico*, típico de la prensión y de la exploración activa requiere la intervención de la voluntad. Así mismo, participa de la termo-regularización produciendo sudor para enfriar el cuerpo o disminuyendo la circulación para mantener el calor. Su aspecto y características varía mucho de una zona a otra del cuerpo.

El segundo grupo, llamado sistema propioceptivo, está constituido por receptores distribuidos por todo el cuerpo que, a diferencia de los sentidos exteroceptivos⁵¹, aportan la conciencia del estado cinestésico⁵² del cuerpo; posición de las articulaciones, músculos, apreciación del movimiento, etc., y por la sensibilidad orgánica que integra la sensaciones que recibimos de los órganos internos.

EL GUSTO

Brillat-Savarin, uno de los más importantes gastrónomos de la historia, declara en su *Fisiología del gusto* algo que puede parecer una evidencia y al mismo tiempo una afirmación extensiva a todos los demás sentidos:

“El sentido del gusto incumbe a todas las jerarquía y clases sociales, a todos los individuos y a todas las edades, desde la pancha de la madre hasta la tumba.”⁵³ (1826: 40)

Pero la gustación presenta alguna diferencia, no de apreciación de lo percibido, que con todos los sentidos existe, sino respecto a su carácter que es determinante para la subsistencia del ser y respecto al vínculo íntimo que se establece con lo ajeno: “Al revés de los demás sentidos, el gusto exige la introducción en uno mismo de una parte del mundo.” (Le Breton, 2006: 267)

Serres, jugando con la relación etimológica de las palabras sabor *-sapor*, *-ōris-* y saber *-sapĕre-*, deja bien clara la prioridad del gusto, anteponiendo el «animal saboreador/degustador» que es el *homo sapiens* al «hombre parlante o sabio»: “la sabiduría viene después del gusto, ésta no puede suceder sin el gusto, pero se olvida.” (1985: 203) También resalta la importancia de los datos aportados por la sapidez, que son los que han convertido al «animal» en «hombre con juicio, inteligencia e incluso sabiduría».

54. Las papilas gustativas además de albergar los botones gustativos son receptores de presión, temperatura y tacto.

Fisiológicamente, los órganos que nos permiten gustar los distintos sabores son los botones gustativos instalados en las papilas gustativas⁵⁴. Existen más de 10.000 distribuidos entre la lengua, el paladar, la laringe y la faringe. Para que una sustancia sea gustada sus moléculas se deben disolver en la saliva y estimular los receptores gustativos. Muchas veces en el estudio del gusto se establecen asociaciones con el olfato y con el tacto⁵⁵, con los cuales existen intrínsecas relaciones. No faltan ejemplos de autores que constatan esta interrelación: “sin el olfato no hay degustación completa” (Brillat-Savarin, 1826: 31). También el fisiólogo Carlson lo confirma, precisando que:

55. El mismo Aristóteles declara que «La facultad del gusto es una forma del tacto.» (1962b: 42)

“El gusto no es lo mismo que el sabor, éste está compuesto por la olfacción y el gusto; a una persona anósmica (que ha perdido el olfato) o una persona que tenga obstruidas las fosas nasales, una cebolla le sabe igual que una manzana y un filete le sabe parecido a masticar una cartulina ligeramente salada.” (1977: 257)

Le Breton amplía el número de sentidos implicados en la eva-

luación de un alimento. La misma boca conjuga diversas modalidades sensoriales: gustativa, táctil, olfativa, propioceptiva y térmica. Y apunta, más allá de la temperatura, la consistencia y el sabor, la importancia de la sonoridad y de la vista, las cuales constituyen la conexión necesaria entre “apariencia y apetito”. A pesar de la supuesta desvinculación entre ojos, oído y boca en el proceso de gustación, no debemos olvidar que la delectación de la vista precede a la del paladar, al igual que ciertos sonidos tanto previos a la ingesta como simultáneamente al mismo proceso de masticación. Pero, el autor, destaca la olfatación, sobre las demás, como indisociable del gusto. (2006: 257-261)

A pesar de ser un órgano en comunión directa y extremadamente individualizada, aspecto al cual hacía referencia más arriba Brillan-Vallarin, la percepción de sabores responde a una «gustación» asociada a la pertenencia social y cultural, como el resto de sentidos. Es decir, la experiencia placentera o desagradable no depende exclusivamente de nuestros receptores. De acuerdo con esto, y por lo que respecta a la catalogación y clasificación de los sabores, en la tradición occidental se presenta una convención de cuatro: salado, dulce, amargo y ácido⁵⁶. Aristóteles, se limitaba a proponer sólo dos, dulce y amargo, el resto eran intensidades variables de estos dos. Plinio distinguía hasta trece sabores, Linneo diez. En otras culturas se establecen otras catalogaciones, por ejemplo, en la china cinco, en la hindú seis. etc. (Le Breton, 2006: 269)

A pesar de las abundantes clasificaciones y referencias gustativas la mayoría de filósofos y hombres de ciencia, han rebajado el acto de comer a alimentarse, a mera necesidad fisiológica, entre ellos: San Agustín, Erasmo, Gandhi, ascetas, místicos, algunas órdenes monásticas⁵⁷.

Según refiere Le Breton, “a partir del siglo XVII, la metafori-

56. Según Carlson hay que añadir el sabor *umami* (sensación gustativa producida por el glutamato) y el sabor graso, que hasta ahora se creía sólo detectable por su textura, pero que en los últimos estudios se ha descubierto la existencia de papilas gustativas especializadas en su captación.

57. Recordemos que la iglesia (San Gregorio Magno s. VI) condena el exceso en uno de los 7 pecados capitales, la gula. Más que el exceso en sí, es la pérdida de control y medida del paladar. La Biblia abunda en citas al respecto: “Y pon cuchillo a tu garganta si sientes mucho apetito” (Nácar Fuster, 1967, Prov. 23:2)

zación del gusto se amplía de lo culinario a la vida en sociedad, a la literatura, a la pintura, etc.” (2006: 295) Es decir, se amplían las acepciones del término más allá del aspecto fisiológico, pero siempre con vinculaciones fenomenológicas que reconducen al mismo y que incluyen dos conceptos claves: uno, el gusto produce placer o deleite y, dos, en su experimentación es determinante la propia voluntad y albedrío. También podemos añadir una de estas acepciones claramente ligada al mundo del arte: “**gusto**. || 5. Facultad de sentir o apreciar lo bello o lo feo. Sin calificativo se considera siempre bueno.” (DRAE)

De entre todos los sentidos, el gusto es el que induce en menor medida a vincularse con la conformación del espacio; nada más equivocado. El arquitecto y el mismo constructor bien saben que para rendir debida cuenta a los alimentos, es menester la placidez de una volumetría holgada, de un ambiente que no nos inquiete, mobiliario que haga posible la relajación del cuerpo, temperatura, iluminación y sonoridad adecuadas, para dedicar toda la atención a la ingesta de los nutrientes de la alimentación y poder solicitar a la boca el goce de saborear, no sólo de engullir. Sentados a la mesa disponemos el territorio sagrado donde gusto y el olfato son los reyes, sin olvidar el tacto, la vista y el oído. De esta importancia también nos habla Brillat-Savarin:

“descubrieron que el hombre después de que ha comido no era el mismo que cuando ayunaba, que la mesa establece una especie de lazo entre el anfitrión y el convidado, haciendo a éste más apto para recibir ciertas impresiones y someterse a determinadas influencias. De todo esto, ha nacido la gastronomía política. Las grandes comidas se han convertido en cierta especie de gobierno y en los banquetes se decide la suerte de los pueblos.” (1826: 42)

EL OLFATO

Continuando con Carlson como referencia de la fisiología, re-

sumimos el proceso de olfacción, complejísimo y no totalmente conocido. Partiendo del estímulo olfativo, constituido por moléculas de sustancias que son volátiles, es decir, que evaporan a una temperatura razonable, y que pueden disolverse en la mucosa que recubre el epitelio olfativo “de aquí, que los seres huelen tanto en el aire como en el agua” (Aristóteles, 1962b: 63), alcanzan los receptores, que son cuerpos celulares de neuronas que poseen alrededor de 20 filamentos llamados cilios, donde se supone que se produce la recepción primaria de las moléculas olorosas, transformando las señales químicas de los distintos olores en respuestas eléctricas. A través de las prolongaciones nerviosas de las células olfativas (axones) alcanzan el bulbo olfativo en el que se procesan las informaciones. La información llega a regiones cerebrales ontogenéticamente muy antiguas (sistema límbico e hipotálamo). Responsables de las emociones, sentimientos, instintos e impulsos, tales regiones almacenan también los contenidos de la memoria y regulan la liberación de hormonas. (Carlson, 1977: 153-190) Sólo a finales del siglo pasado, experimentaciones neuropsicológicas han demostrado que el hemisferio derecho, desde siempre asociado a procesos visivo-espaciales y cognitivos, también está implicado en la elaboración de la información olfativa, recordemos que hasta ese momento se asociaba, como todos los procesos sensoriales y la verbalización, al hemisferio izquierdo. (Cavalieri, 2004: 68)

58. Citado por Cavalieri (2009: 118)

59. Citado por Biscuso, “Il naso dei filosofi e l’aroma del materialismo” en Antomarini (2000: 11)

Según la interpretación psicoanalítica de Freud⁵⁸, la descalificación del órgano olfativo inaugurada por Platón en el *Timeo*: “«todo lo que respecta a los olores es imperfecto»”⁵⁹, está íntimamente relacionada con el proceso de elusión olfativa en la sexualidad; tiene raíces remotas y se debe a la disminución de estímulos olfativos en el ser humano como consecuencia de su erguimiento del suelo para asumir la posición erecta, con la

subsiguiente pérdida de capacidad de olfacción en favor de la vista. A partir de aquí el proceso de civilidad se encargará de hacer insoportable cualquier vínculo con el origen animal. Así, Aristóteles, aún reconociendo que es de vital importancia para la salud, lo clasifica como “sentido inferior” (Aristóteles, 1962b: 63-64). Kant lo calificará directamente como el sentido “animal”. Basta con estos dos ejemplos para ilustrar la consideración despectiva de este sentido hasta nuestros días.

Siguiendo con el repaso que Le Breton hace de la posición del olfato en la jerarquía de los sentidos a lo largo del desarrollo cultural occidental, se puede comprobar que el olfato no tiene ningún peso y se constata su denigración coincidente entre la teoría filosófica y la proxemia⁶⁰. Es decir, el olor es testigo de la intimidad bien sea corporal, ya que está dispuesto en lugares clave de la anatomía, causando molestias y vergüenza, dado que escapa a la voluntad, bien sea del espacio contiguo y por tanto impregnado por el mismo olor, es evidente que donde mejor se observa este fenómeno es en el espacio doméstico. Los olores propios, conocidos o familiares son los únicos tolerados. Y serán sobre todo las mujeres, por representar en sí el cuerpo frente al hombre, al cual se le identifica con la mente, las que destilarán más hedor y necesitarán del auxilio de la perfumística para mostrarse en sociedad, so pena de ostracismo o mala reputación. Pero, para compensar, las mujeres superan las prestaciones olfativas respecto al hombre.

El control de los olores personales y domésticos constituye hoy una inquietud creciente llegando a mostrarse casi como respuesta a una extendida hiperestésia⁶¹ olfativa ficticia, ya que no procede de sensaciones efectivas sino culturales y prejuiciales. Al mismo tiempo, el espacio doméstico ha perdido en gran parte una identidad olorosa, porque fenómenos inherentes al transcurrir de la existencia y vinculados propiamente a la casa

60. El término **proxemia** se refiere al empleo y a la percepción que el ser humano hace de su espacio físico, de su intimidad personal; de cómo y con quién lo utiliza. www.wikipedia.org/ (acceso noviembre 2011)

61. **Hiperestésia**, sensibilidad excesiva y dolorosa. (DRAE)

han sido excluidos de ese espacio; la enfermedad, la muerte, el parto, la preparación de comidas, utilización de plantas aromáticas en la condimentación y fragancias varias etc. se han externalizado y, como sustitutos, se prodigan aromas industriales homologados.

Es un hecho que no existe unicidad o cánones de olfatación en las diferentes culturas, grupos sociales, familias e individuos. Las variaciones olfativas proceden de modos de vida distintos, de una alimentación particular, de la naturaleza de la ropa que se endosa, del uso de ungüentos o aceites, de un trabajo específico, etc. (Le Breton, 2006)

Desde el punto de vista fenomenológico podemos decir que el olor es la trascendencia de la carne, va más allá de nuestro límite «piel» y es capaz de instalarse en el espacio, de penetrar en el otro. Es información en estado puro no sólo del cuerpo sino como dice Didier Anzieu “La envoltura olfativa, la emanación sensorial del yo-piel, se modifica en ciertas circunstancias y manifiesta en un lenguaje de olor los estados psicológicos.” (citado por Le Breton, 2006: 248)

Por otra parte, el sentido del olfato plantea un gran problema a la hora de analizar su naturaleza, propiedades e importancia en el proceso de cognición: la imposibilidad de expresión sígnica, a la cual es inevitable aludir para hablar del mismo. Problemática abordada en el trabajo de Rosalía Cavalieri (2009), en los artículos específicamente lingüísticos de Elvira Assenza⁶² y de Paolo Virno⁶³ y que, lejos de ser ignorado, en la bibliografía manejada para nuestra investigación goza de exhaustiva consideración.

Mientras que en la cultura occidental apenas si existen términos que respondan a una descripción fenomenológica de la estesia⁶⁴ olfativa, “en el mundo árabe musulmán, mejor dispuesto a la olfatación, existen 250 términos relativos a nociones de

62. “Criptolalie e parole inesistenti: due dubbi siciliani” en Cavalieri *et alt.*, (2004: 65-78)

63. “Sensazioni conclusive” en Antomarini *et alt.*, (2000: 129-146)

64. **Estesia**, (del griego *aisthesis*). Sensibilidad o sentir. *Diccionario Mosby - Medicina, Enfermería y Ciencias de la Salud*, Ediciones Hancourt, 1999.

olores o perfumes” (Le Breton, 2006: 202). Podríamos pensar que es posible traspasar o traducir tales términos para disponer de una categorización, pero no lo es, dado que la apreciación de los olores es un hecho circunstancial, cúmulo no sólo del contexto, sino de unos valores culturales, de una visión del mundo y de una capacidad individual. En occidente hemos resuelto esta carencia lexical de un modo simple y, por tanto, impreciso.

65. Ernst Cassirer (1923), *Filosofia delle forme simboliche*, vol. III: *La fenomenologia della conoscenza*, Firenze: La Nuova Italia. 2002.

“«Cuando el lenguaje –afirma Cassirer⁶⁵– trata de indicar determinadas cualidades olfativas, se ve casi siempre obligado a tomar la vía indirecta de las *palabras indicadoras de cosas*, que el lenguaje ha acuñado a partir de la base de otros datos intuitivos-sensibles»” (Cavalieri, 2009: 171)

Estas *palabras indicadoras de cosas* surgen de un juicio de valor, (bien, mal) de una resonancia moral (olor penoso, embriagador), de ecos a otro sentido (dulce, suave, acariciador) de la evocación de algo (a pan, a rosas) o de una comparación (huele como...). (Le Breton, 2006: 210) Es decir, si no existe algún vínculo directo entre la cosa y su signo representativo es imposible que nazcan términos que lleven a la transmisión de esa sensación. Sintetizando la postura platónica sobre el origen de la lengua, el cual sostiene que existe una relación indisoluble entre el signo y el significado de las palabras, Borges escribe en su poema:

“Si (como el griego –Platón- afirma en el *Cratilo*)
El nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de rosa está la rosa
y todo el Nilo en la palabra Nilo.” J. L. Borges, *El Golem*.

Postulado contrario a la corriente inaugurada por Saussure que no establece vínculos directos entre la cosa y su representación signica: “la lengua es una convención, y la naturaleza del signo sobre el cual se conviene es indiferente” (Saussure, 1916)⁶⁶

66. Citado en “Criptolalie e parole inesistenti: due dubbi siciliani”, Elvira Assenza en Cavalieri *et al.*, (2004: 66)

Gesualdo Zucco en “Olfatto: unicità di un senso” enumera cinco causas que han originado la deficiencia o el desconocimien-

to del mundo olfativo:

- “1. la dificultad de crear taxonomías (de base física, química, fenoménica)
2. la escasa consciencia
3. el escaso conocimiento de la naturaleza del estímulo
4. la modesta amplitud de sus áreas de aplicación
5. el aproximativo conocimiento de sus mecanismos neurológicos de transducción⁶⁷ todavía hoy.” (Altomarini, 2000: 57)

67. **Transducción** de señal es, el conjunto de procesos o etapas que ocurren de forma concatenada por el que una célula convierte una determinada señal o estímulo exterior, en otra señal o respuesta específica. www.wikipedia.org/ (acceso noviembre 2011)

Rosalía Cavalieri constatará esta evidencia del universo olfativo: “Evocar un olor es prácticamente imposible según los más prestigiosos estudiosos.” (2009: 62)

A TRAVÉS DE LA CONSCIENCIA

Hemos hecho alusión al inicio del capítulo a la diferencia entre sensación y percepción, y nos hemos ocupado hasta aquí del primer término; volvemos sobre el mismo para fijar con claridad los dos fenómenos antes de pasar a tratar la percepción.

Podríamos resumir la *sensación*⁶⁸ como los datos que nos procuran los sentidos «traducidos» a un lenguaje comprensible para el cerebro⁶⁹, teniendo en cuenta que la sensación no se reduce a un solo estímulo sino que nos alcanzan multitud de sensaciones en un determinado momento y que sobre esta multitud de sensaciones aplicamos una atención selectiva.

Una vez que esta información llega a los mapas cerebrales a través de los circuitos neuronales se confronta con datos ya almacenados en precedencia (genéticos, de especie, etc.). Este proceso asociativo y nemotécnico se produce de modo inconsciente. Contemporáneamente se asocia a datos pertenecientes al mismo instrumento sensorial y a los demás órganos sensoriales. Es en este momento cuando se activa el proceso de «concienciación» que consiste en interpretar los susodichos

68. B. Russel definía las sensaciones como «las intersecciones entre mente y materia». (Citado por Buffardi, Gianfranco. *Il senso distorto* en Altomarini: 111)

69. Y no sólo, ya que “según muchas investigaciones experimentales los receptores que crean la red de informaciones no están sólo en el cerebro sino en todo el cuerpo, que las filtra y las modula. (Damasio, 1994, cap. 9)

70. Datos que también pueden estar constituidos por actitudes proposiciones como creencias, deseos, evaluaciones e incluso cambios fisiológicos. (Hansberg: 12) Recordemos que dichos datos son parte de la «memoria semántica», que es aquella que almacena datos definitivos, siempre disponibles para ser recuperados. (Cf. Buffardi, 2000: 125)

datos cotejándolos con datos semánticos⁷⁰ contenidos en nuestra memoria, almacenados, a su vez, de forma consciente o inconsciente. A través de esta interpretación creamos nuestra «representación mental de los datos». Este resultado es lo que se considera *percepción*. Es decir, la percepción “es una función articulada y compuesta, [...] global que incumbe a un conjunto e interacciona con el patrimonio del singular sin posibilidad de descontextualización.” (Cf. Buffardi, 2000: 112)

Podemos añadir que simultáneamente se origina una respuesta con «valor afectivo»: miedo, inquietud, angustia, alegría, furia, odio, admiración, etc. o lo que es lo mismo una *emoción*. Así, todo aquello que percibimos está sometido a nuestros aparatos sensores, a nuestro sistema de reconocimiento, a su interpretación comparativa y la respuesta afectiva que generan.

Detengámonos en la palabra «emoción» que, aunque no incumbe a nuestro trabajo, es importante clarificar para no causar malentendidos terminológicos.

Como dice Le Breton; las emociones no están directamente producidas por el proceso fisiológico, sino que son fruto de un proceso simbólico, es decir de un aprendizaje que se interioriza. (2006: 29)

Otra característica a señalar, siguiendo a Hansberg, es que “Las emociones –de los sujetos– están *siempre* dirigidas a objetos.” (1996: 13) Bien diferente de la enunciación que nos parece evidente hacer del fenómeno *sensorio* «las sensaciones –de los sujetos– están siempre producidas por los objetos», en ningún caso pueden ser intencionales porque como ya hemos dicho más arriba son causales respecto a las emociones y consecuenciales respecto a los objetos. A pesar de la claridad semántica de cada término, históricamente encontramos teorías que han considerado las emociones como sensaciones y senti-

71. Estas concepciones quedan plasmadas en las distintas acepciones que podemos encontrar en el diccionario, por ejemplo de la RAE: “sentir ||1. (Del lat. *Sentire*) Experimentar sensaciones producidas por causas externas o internas. ||2 Experimentar una impresión, placer o dolor corporal. Sentir fresco, sed. ||3. Sentimiento del ánimo.”

“**emoción.** (Del lat. *emotio, -ōnis*) alteración del ‘ánimo’ intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática.” E interviene un nuevo concepto que es bueno fijar: “**conmoción.** (Del lat. *commotio, -ōnis*) Movimiento o perturbación violenta del ánimo o del cuerpo.

~ **cerebral.** Estado de aturdimiento o de pérdida del conocimiento, producido por un golpe en la cabeza, por una descarga eléctrica o por los efectos de una violenta explosión.” La fisicidad de estos términos es indubitable y su significado bien distinto de otra palabra que, asimismo interesa aclarar:

sentimiento, “estado afectivo del ‘ánimo’ producido por causas que lo impresionan vivamente.” Tanto en la definición de emoción como en la de sentimiento encontramos una palabra «conflictiva»: **ánimo.** “(Del lat. *animus*, y este del gr. *ἄνεμος*, soplo). ||1. Alma o espíritu en cuanto es principio de la actividad humana. ||2. Valor, esfuerzo, energía. ||3. Intención, voluntad.” Podemos observar como los lingüistas ofrecen tres interpretaciones para evitar compromisos filosóficos. En la primera acepción se infiltra de forma evidente el «innatismo» como primer motor del cuerpo. En la segunda, mucho más actual, la energía, que en definitiva es materia y viceversa, y por tanto forma parte de la carne que es la que alimenta el impulso, es el impulso mismo. En la tercera acepción, el ‘ánimo’ ya se ha transformado en un acto intencional del propio sujeto, es decir interviene la mente y la conciencia.

72. G. Zucco, “Olfatto: unicità di un senso” en Antomarini. *Le tattiche dei sensi.* (2000: 57-72)

73. **odorato.** Del lat. *odoratus.* Sentido del olfato. (DRAE)

74. **humor.** Del lat. *humor, -oris.* 2. Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente. 4. Disposición en que uno se halla para hacer una cosa. 6. **Psicol.** Estado afectivo que se mantiene por algún tiempo. (DRAE)

mientos. Así enuncian:

“que las emociones son esencialmente algo que sentimos, se encuentra frecuentemente unida a otra [teoría] que sostiene que las emociones son sensaciones que nos invaden, que padecemos; son hechos brutos e incontrolables por la razón frente a los cuales somos pasivos y que, en ocasiones, nos impiden llevar a cabo nuestras mejores intenciones.” (Hansberg, 1996: 15)

Como podemos observar en estas teorías muy acordes todavía con las definiciones, según nota al margen, se brinda material para confundir o, al menos, no desambiguar significados.⁷¹

Insistimos en la aclaración, las sensaciones están entre las causas de las emociones pero no lo son todo. Por ejemplo: la sensación de calor no produce felicidad en sí misma, añade bienestar físico, sin interferir con el estado mental.

“Las ciencias físicas, como la neurofisiología y la anatomía [que son las encargadas de ocuparse de los procesos sensorio-perceptivos], no hablan de los fenómenos psicológicos ni de la experiencia y acción humanas; [...] es decir, no hablan de sus actos, emociones, intenciones, pensamientos, deseos, valores, recuerdos y percepciones.” (Hansberg, 1996: 26)

Pero todas estas condiciones mentales, bien sean placenteras o dolorosas, cuentan con el factor fisiológico en última instancia. Por ejemplo, ocupándose del olfato Zucco⁷² ilustra porqué este sentido presenta una conexión más inmediata entre el odorato⁷³ y la afectividad:

“Los recuerdos que afloran gracias a una sugerencia olfativa van acompañados, normalmente, a un impulso del ánimo, cuya connotación cambia según la asociación que ha ligado el olor al episodio. [Ya que] el sistema olfativo es preponderantemente emocional, a diferencia de los sistemas sensoriales acústico y visivo, mayormente cognitivos. Esto no sorprende, dado que son notorias las conexiones directas entre el olfato y el sistema límbico (centro de nuestra vida emocional y humoral⁷⁴). La corteza olfativa primaria, de hecho está conectada anatómicamente tanto a la amígdala como al hipocampo, estructuras implicadas respectivamente en la expresión y en la experiencia emocional, y en la transmisión de la información en memoria a breve y largo plazo.” (Cf. Zucco, 2000: 57)

Retomemos el proceso de percepción que estamos analizando. Hemos visto que proporciona una «representación mental de los datos», la cual es definitoria de la «imagen» que se tiene del mundo. Ha sido ampliamente demostrado que no existe la percepción universal sino multiplicidad de «unicidades de percepción». Cada sujeto es *unicus*. Tres factores determinarán el carácter «único», siguiendo el esquema que propone Schnaidt (1989, pdf) y de forma sintética:

- un cuerpo con distinta capacidad sensorial
- una cultura de pertenencia
- una experiencia pasada (acumulada selectivamente en la memoria) y un deseo de futuro.

Podemos añadir que, todos los factores se inscriben en un contexto cronoespacial determinado donde las variaciones son interdependientes. Por ejemplo, respecto a la capacidad sensorial, es evidente que con la edad se pierde agudeza visiva, oído, motilidad⁷⁵, etc.

75. **motilidad**. Facultad de moverse. (DRAE)

Al mismo tiempo que el mundo produce reacciones en nuestro cuerpo, el cuerpo es manifestación de nuestro interior, exterioriza lo invisible a través de acciones, declaración de pensamientos, demostraciones emotivas, intencionales, integrándolo así en la experiencia colectiva. No olvidemos que “A parte de la identidad sensible de cada individuo, una misma comunidad concuerda en lo esencial básicamente.” (Le Breton, 2006: 16)

A los tres factores cardinales de percepción enumerados más arriba, Paul Zumthor (1993:13-30) añade un par de matizaciones interesantes que completan el concepto de percepción y que se suman como condiciones para conseguir que el «yo» se arraigue plenamente en el fragmento de extensión existencial. Una, la percepción está condicionada por la necesidad de vivir, conviene no confundir el «deseo» con la «necesidad». Dos, está supeditada a la confianza que se tiene en el mundo. Tam-

co debemos confundir la «confianza» con la «seguridad» personal, ambas, necesidad y confianza trascienden al deseo y la seguridad.

Por lo que respecta a nuestro tema de interés, el espacio se presenta como el receptáculo privilegiado de la fisicidad. Es el que procura o destila los fenómenos externos captados por nuestros sentidos, dejando aparte el sentido del oído cuyo objeto, el sonido, integra el tiempo y el espacio en un mismo evento.

Así, como dice Le Breton “Los significados que se adosan a las percepciones son huellas de la subjetividad: encontrar dulce el café o fría el agua del baño [...]” (2006: 13) Es evidente que la percepción es una interpretación del universo sensorial vinculado a lo que su historia personal ha hecho con su educación y sus experiencias.

La percepción del espacio varía a lo largo de la historia según los valores y significación que, por ejemplo, un determinado grupo social le asigna. A la vez, en el grupo social vienen a confluír las representaciones, deseos, afectos, pensamientos, memoria, etc. de cada uno de los individuos. (Zumthor, 1993: 26-29) Es importante tal conclusión porque nos lleva a evidenciar que la medida en que el «yo» infiere⁷⁶ en la percepción del mundo circundante, está abocado a producir un mundo que se deriva de la percepción que ha elaborado de ese mundo, lo cual revierte en el proceso-«progreso» de humanización.

Hasta ahora y hoy por hoy, el sistema de representación del mundo occidental es visual, incluso en los estudios de fisiología y de psicofisiología se le otorga acceso preferencial y privilegiado en la comprensión de los fenómenos mentales, “La naturaleza ha dado máxima prioridad al sentido de la vista [...]” asevera Arnold Gesell citado por Arnheim (1954: 177). El propio Rudolf Arnheim en su famoso *Arte y percepción visual*

76. **Inferir.** Del lat. *inferre*, llevar a. 1. Sacar una consecuencia o deducir una cosa de otra. 2. Llevar consigo, ocasionar, conducir a un resultado. (DRAE)

77. La cursiva es nuestra.

es un ejemplo, de entre los innumerables, que se constatan en el ámbito del arte, donde todos los conceptos concernientes a la materia giran alrededor del ojo. Así mismo, hablando de la belleza, dice Eco, “[...] las ideas de belleza a través de los siglos y en distintas culturas, se han identificado con cosas cuya *contemplación*⁷⁷ resulta placentera” (2002: 10); se contempla, no se saborea ni se huele. No es necesario mostrar otros ejemplos con idéntica valoración en las definiciones de estética, o de forma, podemos afirmar que sucede algo similar ¡inclusive en alusiones a la arquitectura!

78. “Il senso dell’azione: un approccio neurofisiológico” en Antomarini. *Le tattiche dei sensi*. (2000: 29-42)

La visión, además de haber representado siempre el modelo de referencia en toda discusión sobre la percepción, ha aportado la mayoría de las metáforas utilizadas para connotar los procesos mentales, como ya vimos en el apartado dedicado a la vista (Gallese, 2000: 34)⁷⁸.

De estudios neurocientíficos realizados se deduce que una zona del cerebro «percibe» las cosas y «sabe» las cosas y otra sensomotora, «siente» las cosas y «hace» las cosas. Pero no permanecen aisladas sino que funcionan en reciprocidad. (Cf. Gallese, 2000: 32) Así, se ha comprobado que cuando observamos un objeto no vemos solamente el objeto con todas sus características materiales sino que además imaginamos la acción potencial que representa para nosotros, es decir lo identificamos y diferenciamos no en virtud de la mera «apariencia» física, sino en relación con los efectos de la interacción con un agente, en este caso el observador con su pasado y su futuro como cabe reconocer. (Merleau-Ponty, 1945: 370)

Los procesos sensoriales constituyen el presupuesto de la acción, pero contemporáneamente son también parte de la acción, de ahí que resulte erróneo considerar acción y percepción como entidades distintas. (Cf. Gallese, 2000: 37)

Para cerrar el capítulo podemos traer la citación de Le Breton

en la que sintetiza el vínculo entre sensación y percepción: “la percepción es el advenimiento del sentido allí donde la sensación es un ambiente olvidado pero fundador, desapercibido por el hombre a menos que se trasmute en percepción, es decir, en significado.” (2006: 23)

No se puede «hacer historia» sin inscribirla en el suelo sobre el que se mueve la humanidad, bajo el cielo que la cubre; sin enraizarla en su propio espacio.

Paul Zumthor, 1993

De aquí que la ontología fundamental, única de la que pueden surgir todas las demás, tenga que buscarse en la analítica existencial del «ser ahí».

Martin Heidegger, 1927

1.2

LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO COMO DETERMINANTE¹ VITAL

1. El **determinante** establece un límite, un carácter, una condición, que motiva un resultado.

2. Como él mismo aclara en las citas 16 y 17 (apdo. 1.1. “Al «*ser ahí*» es esencialmente inherente esto: ser en el mundo. [...] La *analítica existencial*, por su parte, tiene en último término raíces *existenciales*, es decir *ónticas*.” (1927: 23)

3. Heidegger denomina «entes» a los seres que no están ubicados, es decir no están espaciados. La espacialidad la adquieren en la medida que instauran una concomitancia con el mundo que les rodea

4. “Sólo el ser en libertad *para* la muerte da al «ser ahí» su meta pura y simplemente tal y empuja a la existencia hacia su finitud.” (1927: 414)

5. Especie de metonimia alusiva al entorno perceptivo que pasa a formar parte del ser a través de la experiencia, generando el constante «ser ahí».

6. Quién sabe si inspirado por la incredulidad de Tomás ante la sola prueba de visión que dieron los discípulos sobre la aparición de Jesús; “Hemos visto al Señor. Él [Tomás] les dijo; si no veo en sus manos la señal de los clavos y meto mi dedo allí y mi mano en su costado, no creeré.” (Juan, 20, 25) No olvidemos la formación católica de Martin Heidegger, a pesar de su pensamiento existencialista.

En la cita, aparentemente indescifrable, Martin Heidegger lo que hace es afirmar que la vía del análisis de la existencia particular es la única que se ofrece como base del conocimiento para el ser humano en general, es decir, tomando al ser individual en el mundo, o sea en el espacio². Ésta será una premisa esencial en toda su concepción filosófica, al igual que para sus seguidores, Kierkegaard, Bachelard y Merleau-Ponty, entre los fenomenólogos.

Sólo «ubicado», el ser entra en contacto con los objetos -entes³ que lo rodean, aprehende su significado y se aplica a la acción, acumula experiencia siendo consciente de su finitud⁴.

“el «ser en el mundo» «viendo en torno» es espacial. Y sólo por ser espacial el «ser ahí» en la forma del des-alejamiento [o sea: acercamiento] y la dirección, puede hacer frente a lo «a la mano»⁵ dentro del mundo circundante en su espacialidad.” (1927: 126)

Como podemos observar, Heidegger tampoco escapa a proponer la percepción “visual” como la más vinculada al espacio, a un espacio tridimensional y métrico. Y lo hará precisamente porque sólo en las coordenadas ortogonales se pueden ubicar los objetos-sujetos que se ofrecen al tacto, «a la mano», expresión que utiliza para completar la ubicación del «ser ahí» en el mundo⁶. Vale aquí recordar la conexión sinestésica que se establece entre vista y tac-

to, aludida en el apartado anterior.

Pero no nos debe llevar a error la terminología utilizada por el filósofo porque más adelante, siguiendo el discurso, afirmará todo lo contrario, ni vista, ni tacto, sólo los sentidos no son suficiente, debe intervenir la acción, la acumulación de experiencia:

“El espacio no necesita tener forma de ser de nada espacialmente «a la mano» o «ante los ojos». [...] La espacialidad sólo se deja descubrir sobre la base del mundo, porque el espacio *contribuye* a construir el mundo, respondiendo a la esencial espacialidad del «ser ahí». [...] En esta forma de ser se funda el modo del cotidiano «ser sí mismo», o lo que podemos llamar «sujeto» de la cotidianidad, el «uno».” (1927: 129-130)

Efectivamente, a Heidegger no le incumbe en su teoría ontológica la justificación sensorial ni perceptiva; a nosotros, en cambio, sí nos interesa estudiar ese proceso de contacto/fusión entre el mundo, («ahí» coincide con lo audible, visible, gustativo, oloroso, táctil) y el sujeto perceptor («ser» receptáculo de tiempo, dotado de memoria, deseos, capacidades, etc.). Las circunstancias en las que el sujeto se ofrece para el análisis de su ser en proceso perceptor es en la cotidianidad individual. En el último punto el autor introduce el concepto de «cotidianidad» que nos parecerá extraño al ámbito teórico, pero para Heidegger adquiere gran importancia ya que a partir de él desarrollará todo su razonamiento sobre el tiempo; al que dedicará la Segunda Sección de *El ser y el tiempo*.

7. **Cotidianidad**. Característica de lo que es normal porque pasa todos los días. [es decir, de lo cotidiano] (Dic. de la lengua española, 2005. Espasa-Calpe)

8. Edmund Husserl padre de la Fenomenología y profesor de Heidegger. (1859-1938)

Volviendo al término que se ha introducido en la cita anterior: «cotidianidad⁷» y directamente relacionado con él, encontramos en Husserl⁸ la locución *habitualität* –habitualidad– que la fenomenología viene a añadir a las dos grandes ideas sostenidas desde siempre por la tradición filosófica como cardinales de la ontología: la identidad y la permanencia. Al igual que «cotidianidad», «habitualidad» es una característica o propiedad de una acción, de una práctica, en este caso del *habitus* –hábito– que, según el DRAE en su 2ª acep. define como “modo especial de proceder o

conducirse adquirido por repetición de actos iguales o semejantes, u originado por tendencias instintivas.” Tres grupos significativos dan contenido semántico a la palabra: acción, reiteración e instinto. Husserl ignora la parte animal y a partir de la práctica y la repetición concretiza el término *habitus*. El padre de la fenomenología, citado por Klein, afirma que

9. Para reconocer previamente se ha cumplido el proceso de percibir, por tanto la cosa reconocida es así mismo percibida.

“[...] haber reconocido⁹ algo, es ser desde ese instante el que lo ha reconocido; al haber «adquirido», por así decirlo, una evidencia o una convicción, se ha adquirido al mismo tiempo una «propiedad». Propiedad inseparable, de ahora en adelante, de la persona que ha participado en su definición. [...] El yo, -dice Husserl- al constituirse por autogénesis activa un sustrato idéntico de propiedades egológicas¹⁰ permanentes, se constituye también en consecuencia como yo [consciente e inconsciente] personal, duradero y permanente” (1970: 417)

10. **Egológico.** Término creado por Husserl para distinguir lo que pertenece al *ego*, o yo consciente, del inconsciente.
<http://tododeiure.atspace.com/diccionarios/filosofico/e.htm>
(acceso febrero 2012)

A partir de aquí la apropiación de experiencia se va acumulando, el «yo» crece y esas propiedades de «algo» pertenecientes al mundo pasan a constituirse memoria que, Klein clasifica en

“[...] varios planos, el más profundo, prácticamente imborrable, es el de la adquisición pasiva; el *habitus* que permite reconocer lo que ya he conocido [...] Este *habitus* no concierne únicamente, ni siquiera en primer lugar, a objetos individuales; me apropio, en cada vivencia de las formas más generales que sirven de marco precursor a las vivencias futuras.” (1970: 416-417)

A propósito Bergson, había sostenido una tesis completamente opuesta y hoy ampliamente rebatida por neurofisiólogos y otros estudiosos del tema, a pesar de ello citamos sus propias palabras:

“El cuerpo conserva hábitos motrices capaces de actuar de nuevo el pasado; puede retomar actitudes en las que el pasado se insertará; [...] pero en ningún caso el cerebro almacenará recuerdos o imágenes. [...] Mi percepción pues no puede ser más que algo de esos objetos mismos; está en ellos más bien que ellos en ella. Pero ¿qué es ella de esos objetos? Veo que mi percepción parece seguir todo el detalle de las conmociones nerviosas llamadas sensitivas, y por otra parte sé que el rol de esas conmociones es únicamente el de preparar reacciones de mi cuerpo sobre los cuerpos circundantes [...]” (2007: 30-32)

Aunque reconoce que a través de hábitos motrices fisiológicos

podemos recordar, no acepta la existencia de memoria, entendida como acumulación de datos o imágenes de las que disponer en determinadas circunstancias. Traslada a los objetos la capacidad de reproducción del pasado y limita la intervención del cerebro a mero gestor de la motricidad cuerpo.

Retomando (con la memoria) el discurso de Klein podemos afirmar que cualquier percepción o reconocimiento remite a sus antecedentes. Así, es lícito considerar que el *habitus* poseído es un recurso, en cierta forma es facultad que determina. A pesar de que está asociado directamente con la acción y no con la cognición, y aunque la relación que se establece entre memoria y aprendizaje sea bastante compleja, es una certeza que las experiencias del pasado son claramente fuente de aprendizaje.

Esta tesis del aprendizaje a través de la experiencia tiene raíces claramente empiristas y es sostenida por las más recientes corrientes de pensamiento: gestalticos, neopositivistas, conductistas, funcionalistas, materialistas, etc. En nuestros días, tanto filósofos como científicos¹¹, ya que el carácter fenoménico es una propiedad física de la experiencia, intentan insertar los aspectos fenoménicos del experimentar dentro de una imagen científica de la mente. Por esto los teóricos contemporáneos han retomado el empirismo como método que se puede aplicar a la comprensión del enlace cognitivo, es decir, permite analizar los contenidos y el carácter de las experiencias. La reivindicación de estas tendencias ha surgido por motivaciones epistemológicas y semánticas, ya que ambas doctrinas o teorías tradicionalmente han ejercido de conectores entre el mundo y la mente.

Dos filósofos que se han dedicado al estudio de las experiencias perceptuales han sido Hilary Putnam y John McDowell, pero desde un punto de vista opuesto a las motivaciones citadas más arriba en favor de una filosofía práctica, con preferencia ligada a las competencias del naturalismo científico, ya que consideran

11. Los avances técnico-científicos en el campo de las neurociencias hacen posible el trazado filosófico y viceversa.

12. [cr.linkedin.com/pub/john-john-mcdowell/32/b91/79](https://www.linkedin.com/pub/john-john-mcdowell/32/b91/79) (acceso, marzo 2012)

13. Se ocupan de esta rama los filósofos de la mente, los cuales afirman que la mente es un epifenómeno, es decir carece de entidad o de sustancia. Así, la mente quedaría reducida a una mera actividad cerebral, todo lo contrario a la metafísica de Berkeley, que sostenía que la realidad física era producto de la mente o del espíritu.

14. En el artículo “Lo que enseña la experiencia” esgrimirá argumentos contra la tesis sostenida por los teóricos del conocimiento.

15. Frank Jackson en dos artículos “Epifenómeno *Qualia*” y, sobre todo, en “Lo que María no conocía”, intenta rebatir la tesis de los **fisicalistas** y demostrar, mediante un experimento denominado «María la supercientífica», que el conocimiento del entero universo, incluida la mente, no procede del aprendizaje a través de la experiencia.

16. Thomas Nagel, en su artículo sobre la mente “Cómo se siente ser un murciélago?”, se plantea: “Si lo mental fuera simplemente un engranaje más en una cadena de procesos funcionales: químicos, mecánicos, neurofisiológicos, etc, entonces cualquier ser que implementara un algoritmo y tuviera las partes necesarias podría ejecutar esas funciones (¿un Robot?). Parece que la física y la fisiología nos describen y explican perfectamente los movimientos de los cuerpos físicos, y si esto es así parece que ni en la física ni en la fisiología habría ningún dato que nos dijera cómo es ser ese cuerpo particular. Por lo tanto la mente parece ser algo más que los funcionamientos físicos y fisiológicos, del cerebro.” (2000: 277)

que el vocabulario *mentalista* se corresponde a la realidad externa y no a la ontología.¹² Otro psicólogo que ha contribuido a formar una tendencia no cognitivista es James, J. Gibson. Con el experimento llamado “abismo visual” intentó demostrar que existe una percepción visual–espacial innata, no aprendida. En la actualidad son muchos los psicólogos seguidores de Gibson, que plantean tesis retomadas de los filósofos metafísicos.

Ignoramos estas corrientes por alejarse de los objetivos con los que hemos iniciado el estudio y retomamos la situación teórica empírica, la cual presenta dos tendencias o, para ser más precisos, una gran controversia dentro de la corriente general de la llamada *Filosofía de la mente*.

Por una parte los materialistas, o **fisicalistas**, que sostienen que todo fenómeno, incluso los mentales¹³, puede ser explicado como proceso físico. Entre los principales sostenedores están Daniel C. Dennett y David Lewis¹⁴.

Al otro lado de la polémica, Jackson¹⁵ y Nagel¹⁶, pensadores adscritos a la **teoría del conocimiento**, propugnan una génesis del conocimiento no exclusivamente dependiente de fenómenos físicos. Sostienen que una descripción objetiva no puede explicar el carácter subjetivo de la conciencia. Aclaremos que no niegan la participación de los fenómenos físicos en la adquisición del conocimiento, pero afirman que los fenómenos físicos no pueden explicar, en última instancia, el carácter subjetivo de la conciencia, como expresa Nagel en su artículo “Cómo se siente ser un murciélago?”:

“Es inútil basar la defensa del materialismo en un análisis de los fenómenos mentales que no aborde de manera explícita su carácter subjetivo, pues no hay ninguna razón para suponer que una reducción, que parezca factible cuando no se ha hecho un intento por explicar la conciencia, pueda extenderse para incluir a la conciencia. Por tanto, si no tenemos una idea de qué es el carácter subjetivo de la experiencia, no podemos saber qué debemos pedir a la teoría fisicalista.” (2000: 275)

Con una perspectiva intermedia entre fisicalistas y teóricos del conocimiento, Bertrand Russell intenta conciliar ambas tesis. Parte del presupuesto de que el mundo que percibimos a través de nuestros medios físicos y la mente, procede en su totalidad del conocimiento directo. Lo que denominamos mente, no es otra cosa que la *cualidad intrínseca de esos procesos* o «*qualia*»; término acuñado por el mismo autor, enormemente traído y llevado en la actualidad por la filosofía de la mente o cognitiva. Proponemos una cita que aclara, en la medida de lo posible, el significado:

“Los *qualia* (del lat., singular: *quale*) son las cualidades subjetivas de las experiencias individuales.

Los *qualia* simbolizan el vacío explicativo que existe entre las cualidades subjetivas de nuestra percepción y el sistema físico que llamamos cerebro. Las propiedades de las experiencias sensoriales son, por definición, epistemológicamente no cognoscibles en la ausencia de la experiencia directa de ellas; como resultado, son también incomunicables.”¹⁷

17. www.es.wikipedia.org/
(acceso marzo 2012)

Uno de los principales detractores o, al menos, voz discordante frente a la validez del término, es Dennett, el cual declara que “es confuso y difícil de precisar”. Por lo cual rechaza su uso. En la argumentación que esgrime para refutarlo, analiza e identifica cuatro propiedades que son comúnmente adscritas a los *qualia* y que nos pueden servir para entender algo más sobre su implicación teórica en el proceso de percepción. Helas aquí, los *qualia* son:

- 1. Inefables;** esto es, no pueden ser comunicados o aprendidos por otros medios diferentes a la experiencia directa.
- 2. Privados;** es decir, todas las comparaciones interpersonales de los *qualia* son sistemáticamente imposibles.
- 3. Intrínsecos;** o sea, son propiedades no relacionales, que no cambian dependiendo de la relación de la experiencia con otras cosas porque son inseparables de la cosa en sí.
- 4. Directa o inmediatamente aprehensibles en la conciencia,** la experiencia de un *quale* es saber que uno experimenta un *quale*, y

18. Esquema sintetizado. Ejemplos que intentan demostrar lo contrario y rebaten la tesis de Dennett hay en abundancia: “Casi todos los filósofos involucrados en la polémica admiten que las experiencias perceptivas, las sensaciones corporales, las reacciones afectivas, las emocionales y pasionales y los estados anímicos son clases de estados mentales que, efectivamente poseen o portan *qualia*.” (Arias Domínguez, 2011)

19. **apropiar.** Del lat. *appropriare*. Hacer propia de alguno cualquier cosa. (DRAE)

20. Referido a los sentidos somatostésicos o percepción del propio cuerpo a través de sensibilidades interconectadas: térmicas, viscerales, doloríficas, equilibrio, etc.

21. El tema de la conciencia o conocimiento del «sí» es, precisamente, el meollo de la cuestión de la controversia entre los teóricos cognitivos. Bersong la define “La conciencia es un tiempo que se distiende o dura.” (1896: 254) Claramente parte de una concepción temporal en la cual la materia es presente en el cuerpo y la memoria es pasado que en combinación de ambos “prepara un porvenir que contribuirá a crear.” *Ibidem*.

saber todo ello es saber acerca del *quale*. (Dennett, 1992)¹⁸

Pero lo que resulta interesante para nuestro trabajo es precisamente el abundante corpus ejemplificador de percepción del mundo a través de los sentidos como principio indubitable de adquisición del conocimiento, en este punto todos los teóricos cognitivos están de acuerdo. He aquí un ejemplo con el que ilustra Dennett la evidencia de la propiedad de **privacidad** de los *qualia*:

“Te veo devorar con apetito una coliflor humeante, su simple aroma me provoca náusea y me pregunto ¿cómo es posible que disfrutes de ese sabor? Y se me ocurre que para ti probablemente la coliflor sabe (¿debe saber?) diferente. Esta es una hipótesis plausible, dado que sé que la misma comida a menudo me sabe diferente en ocasiones diferentes.” (Dennett, 1992: 146)

Retomando a Russell y prosiguiendo con el conocimiento de las cosas, propone dos tipos o modos de apropiación¹⁹: el *conocimiento directo* y el *conocimiento por descripción*. El primero de los cuales es el resultado de los datos que nos proporcionan los sentidos; una vez almacenados, la memoria se constituye en extensión de los mismos. Otra extensión será la que nos procura la introspección o también llamada autoconsciencia:

“Todo nuestro conocimiento, sea conocimiento de cosas o conocimiento de verdades, se sustenta en el conocimiento directo como propio fundamento. [En primer lugar] a través de la sensación de los datos sensoriales externos [e internos²⁰] y a través de la introspección de los datos que podemos llamar sentidos internos, pensamientos, sentimientos, deseos, etc. También tenemos conocimiento directo a través de la memoria de las cosas que previamente han sido datos de sentidos externos o de sentidos internos. Además, es probable, aunque no cierto, que tengamos conocimiento del «sí» como «lo» que es consciente de las cosas o tiene deseos respecto a las cosas.” (Russell, 1961: 226)

Observamos en el último punto como él mismo deja abierta la probabilidad del absoluto conocimiento del «sí»²¹. Entre los pensadores actuales

“son mayoría los que opinan que las sensaciones corporales (táctiles, térmicas, dolorosas etc.) poseen de hecho solo aspectos cualitativos *qualia* mientras que carecen de contenido intencional.” (Arias Domínguez, 2011: pdf)

El segundo tipo de conocimiento que propone Russel, citado más arriba, es el que se lleva a cabo mediante descripción.

“A pesar del hecho de que podemos conocer solamente las verdades que hayan sido conformadas por términos que hemos experimentado directamente, podemos, sin embargo, tener un *conocimiento por descripción* de cosas que nunca hemos experimentado.” (1961: 230)

Es decir, un objeto es «conocido por descripción» cuando sabemos que es, como el mismo Russel expresa: “así y así” (1961: 226); o lo que es lo mismo, cuando sabemos que es único, dotado de ciertas propiedades, y genera la deducción de que no tenemos un conocimiento directo de él. Ejemplo: un sillón que causa determinadas sensaciones (cruje, su tejido es suave, blando, huele a polvo, etc., es de madera, tiene cuatro patas de 10 cm. cada una, un respaldo, es de color verde). Nunca me he sentado en él, ni lo he visto, ni tocado, pero puedo crear un pensamiento (una imagen) en mi mente, sin tener directo contacto, siendo consciente de que no lo estoy «experimentando». Sucede lo mismo con las palabras comunes e incluso los nombres propios, son normalmente descripciones. Por ejemplo, ante la palabra Granada, en la mente, de «un~cada individuo», se desencadena toda una serie de asociaciones descriptivas ligadas a esa ciudad, aunque no haya estado nunca. Sin entrar en la explicación pormenorizada de los distintos grados de alejamiento, respecto al *conocimiento directo*, de las particularidades de la entidad Granada, podemos resumir con un ejemplo breve; yo, Francisca, antes de viajar a Granada, asociaba la palabra a una ciudad de origen árabe, a callejas estrechas, a muchas torres y castillos y a un moro (infante Abenalmao) porque sólo conocía de ella el *Romance de Abenamar y el rey don Juan*²² que cantaba mi abuela. Tomando una de estas calificaciones, por ejemplo las «callejas estrechas», esta proposición venía adjudicada porque conociendo Albarracín [📍] de manera directa

22. -¡Abenámar, Abenámar,
moro de la morería,
el día que tú naciste
grandes señales había! [...]
¿Qué castillos son aquellos?
¡Altos son y relucían! [...]
El otro es torres Bermejas,
Castillo de gran valía;
El otro el Generalife [...]
El moro que a mí me tiene
Muy grande a mí me quería.
[...]” (Ramón Menéndez Pidal,
1938: 221-223)

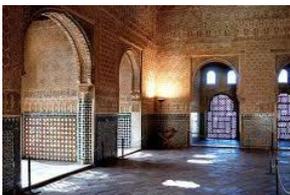


Calles de Albarracín (Teruel). [📍]
www.faciepopuli.com

y con la información de que era un pueblo de origen árabe la asociación era evidente. ¿Qué/cómo es una calle estrecha? “así y así” físicamente dotada de unas propiedades sensoriales perceptivas precisas e intransferibles que yo he experimentado de forma directa. Podríamos continuar adelante con cada una de las proposiciones estableciendo una jerarquía hasta llegar, en última instancia, a reducir el conocimiento a cuanto es conocido directamente.



La Alhambra (Granada).
[📷] www.umass.edu



Sala Embajadores.
[📷] www.fotosalhambra.es



Reflejo de El Partal.
[📷] www.giardini-mondo.it

Volviendo a Granada; tras haberla visitado, experimentado, asocio inmediatamente la imagen de la Alhambra [📷] a la ciudad . A su vez, esta proposición despierta en mí, el rumor del agua, la penumbra de la Sala de los embajadores [📷], el frescor del mármol, la visión del Párcel reflejado en el agua [📷], etc. evoco una serie de sensaciones porque yo he experimentado ese espacio. Y no solo sensaciones, también reactiva sentimientos, emociones, guardadas en mi memoria (y que no voy a contar). Resumiendo,

“El principio fundamental en el análisis de las proposiciones que contienen descripciones es el siguiente: *cada proposición que podemos comprender debe estar compuesta íntegramente de elementos constitutivos de los que tenemos conocimiento directo.*” (Russel, 1961: 229)

Hasta aquí hemos visto que la unión entre el ser y el espacio es indisoluble, el ser existe sólo en el espacio. El presente es acción acumulativa y se vincula a la materia. Tiempo y materia se concretan en la memoria. Bergson establece dos tipos de memoria: la memoria «técnica o constructiva», constituida por los hábitos motores y de repetición, el *habitus*; esta acumulación queda sedimentada como elemento ineludible en el proceso cognitivo. El segundo tipo de memoria, a la que Bergson denomina «vital», es la encargada de revivir un acontecimiento pasado en su originalidad única (contando para ello con la selección, la variabilidad entre certeza y aproximación, distorsión sensorial, etc). A su vez, la experiencia podemos fragmentarla en dos momentos, el primero de contacto de la mente con los que podrían denominarse sus

23. K. Lewin, reconocido sobre todo por ser el fundador de la *Psicología Social* moderna. Aunque contribuyó al desarrollo de la Psicología de la *Gestalt* de manera significativa se distanció de las posturas radicales conductistas. Partidario de la investigación práctica frente a la teórica, formuló la *Teoría del campo*. En la que afirma que las variaciones individuales del comportamiento humano con relación a la norma son condicionadas por la tensión entre las percepciones que el individuo tiene de sí mismo y del ambiente psicológico en el que se sitúa, el espacio vital.
<http://es.wikipedia.org/>
(acceso, marzo 2012)

24. **aprender.** Del lat. *apprehendere*. Adquirir el conocimiento de alguna cosa por medio del estudio o de la experiencia. (DRAE)

25. Hacer propio.

26 Es un aprendizaje que se hace a través de la percepción propioceptiva; como ejemplos podríamos añadir: la postura, la gestualidad, manifestaciones expelentes, etc.

27. Este aprendizaje engloba la sensorialidad de forma plural. Recordemos a Condillac y su mecanismo de búsqueda del placer y rechazo del desagrado. Cf. *supra*.

28. Denominación cartesiana en su concepción dual.

29. Escuela de psicología que irrumpe a principios del siglo XX en Alemania cuyos principales exponentes son Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka junto al ya citado Kurt Lewin que se disociará posteriormente.

qualia y el segundo de relaciones de éstos con los objetos en el mundo externo, la conexión entre la mente y el mundo ejercerá de interfaz: los sentidos.

Según Kurt Lewin²³, desde una perspectiva empirista contemporánea, toda experiencia deja un rastro, en muchos casos implica un aprendizaje (eliminemos la asimilación errónea de *consecutio* aprender → conocer)²⁴. Desde el punto de vista fenomenológico, el concepto de aprendizaje podríamos definirlo como el «apropiarse²⁵ de algo que no nos pertenecía», produciéndose la modificación del estado-ser aunque no se evidencie el aspecto cognitivo. Es más, de toda nuestra experiencia sólo hacemos consciente una mínima parte y consideramos conocimiento sólo una parte aún más reducida. Y podemos citar a Bachelard para corroborar que, concretamente, “*El acto de habitar* se reviste de los valores inconscientes que el inconsciente no olvida.” (1948: 100)

Tomando la síntesis de Lewin,

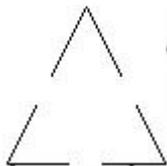
“Dentro de lo que se denomina aprendizaje, hemos de distinguir al menos los siguientes tipos de cambios:

- 1) El aprendizaje entendido como control voluntario de la musculatura del cuerpo (éste es un aspecto importante en la adquisición de habilidades, tales como el habla o el autocontrol)²⁶.
- 2) El aprendizaje como cambio en la motivación (aprender lo que agrada o desagrada)²⁷.
- 3) El aprendizaje como cambio en la pertenencia a un grupo, ideología, creencias, valores (éste es un aspecto importante a la hora de afianzarse en una cultura).
- 4) El aprendizaje como cambio en la estructura cognitiva (conocimiento propiamente dicho).” (1951: Cap. IV)

Como vemos estas cuatro pautas de aprendizaje abarcan tanto la sustancia *pensante* como la sustancia *física*²⁸, pero lejos de trazar divisorias de algún tipo, las cuatro van a repercutir, confluyendo, de forma decisiva en la conformación de la percepción. El espacio vital del individuo presenta propiedades que derivan de esta confluencia y de su capacidad perceptiva, forjada en la acumulación aleatoria de todas ellas. Los teóricos de la Gestalt²⁹, plantean

30. Un cierto estímulo para un órgano sensorial, produce una sensación determinada, siempre condicionada por el grado de atención. (Koffka: 1970)

31. Mostramos como ejemplo una de las leyes, la de *cierre*, la cual confirma la tendencia a agrupar con base a figuras cerradas o completas en lugar de hacerlo con figuras abiertas o incompletas.



Nos es más fácil concretar la visión de un triángulo que percibir tres ángulos, que es lo que hay dibujado en realidad.
<http://es.wikipedia.org/>
(acceso marzo 2012)

Añadimos la mera enumeración de las otras 7 leyes, a parte de la de *cierre*: ley de *proximidad*, de *igualdad*, de *Prägnanz* (o de la buena forma), de la *experiencia*, de la *simetría*, de la *continuidad* y la ley de *figura-fondo*.

la percepción como un todo constituido por «sensaciones»³⁰ ligadas al estímulo, «asociaciones» vinculadas a la memoria y la «atención» o consciencia de las sensaciones y las asociaciones. Dentro de la Gestalt se genera una corriente que creará la propia escuela, el Conductismo, el cual llevará al extremo el concepto de percepción. Los conductistas plantean únicamente la concordancia entre la estructura percibida y la estructura objetiva de los estímulos. Es decir, se establece una asociación directa, sin alguna participación de la consciencia o de introspección en el proceso de percepción. Así, observar una conducta será suficiente para saber el estímulo que ha producido esa respuesta. Lewin que se mantendrá ligado a la Gestalt pero con un enfoque empirista, considerará tal postulado el “error del conductismo fisicalista.” (Lewin, 1951).

La teoría de la *Gestalt* resulta muy condicionada por el tipo perceptual visivo, de hecho la enunciación de sus *Leyes Gestálticas de la organización o de la percepción*³¹ en ningún momento aluden a cualquier otro órgano sensorial que no sea la vista, a pesar de que los psicólogos de dicha escuela enunciaron que estos postulados podían ser aplicados al oído y al tacto. Ninguno de entre todos los estudiosos que han seguido estos postulados, Gombrich, Francastel, Panofsky, Argan, Kaufmann, han planteado la adaptación de las 8 leyes a otro ámbito sensorial. De entre ellos, un exponente bien conocido, Rudolf Arnheim, se encargará de adaptar los principios de la gestalt de un modo práctico a la obra de arte, concretamente a la pintura. Tal y como refleja la afirmación de Arnold Gesell citado por Arnheim en *Arte y percepción visual*, la visión resulta avalada incluso por la biología como el sentido supremo:

“La naturaleza ha dado máxima prioridad al sentido de la vista [...] El recién nacido toma posesión del mundo con los ojos mucho antes de hacerlo con las manos, lo cual es un hecho extraordinariamente significativo.” (1954: 177)

32. Nuestro espacio en todo momento es un espacio psicofisiológico y no matemático -constante, homogéneo e infinito-. (Panofsky, 2003: 13)

33. Ignoramos la tesis de Gibson (percepción innata), y consideramos la cognitivista que sostiene el proceso de percepción como la constante confrontación entre experiencias nuevas y las anteriormente almacenadas, fruto de sensaciones que resultan de la interacción con el medio.

34. Que, además, su formación en el útero materno se producirá precisamente en este orden, siendo la vista el último de los sentidos en activarse íntegramente después del nacimiento, según multitud de estudios pediátricos ya confirmados. (Nieto Martínez: 2006)

Precedentemente ya hemos manifestado la tendencia que existe en nuestra cultura a otorgar a los ojos la primacía, y hemos analizado la equidad y participación de todos los sentidos como propuesta para una efectiva experimentación del espacio³². La cita resulta indicada para aproximarnos al momento en el que la percepción se forja³³ y comienza la sedimentación de sonidos, olores, sabores, texturas y visiones³⁴, que a su vez mediatiza el modo de percibir. Al respecto dice Zumthor:

“El cuerpo es nuestro lugar originario, que primero se confunde con el de la madre para luego desprenderse de él, y con respecto al cual se engendra un orden y la extensión se convierte en el espacio, al mismo tiempo que se integran valores en él. Una tradición milenaria y casi universal hace del microcosmos corporal un modelo del mundo. [...] Nuestros lenguajes familiares han conservado hasta hoy la memoria de la primera percepción de la que se deriva todo, la de un aquí indiscutible, que se cierra sobre un yo, referencia definitiva.” (1993: 18)

Como tema de interés, a lo largo de la historia, el tiempo ha acaparado mayor atención que el espacio. Parece que teóricos y filósofos han preferido indagar para dar respuesta a «verdades» universales más que a «realidades» concretas. Por otra parte, hasta que Einstein no plantea la implicación indisoluble entre ambas, tiempo y espacio se habían estudiado independientemente, y cada una de ellas como magnitud absoluta. Una de las razones evidentes, ya enumeradas en el primer capítulo, y que retomamos, queda expresada por Zumthor así: “La relación que nos une con el espacio se articula de forma más inmediata sobre las exigencias biológicas primarias” (1993: 14). O sea, que nos vincula a la animalidad. El espacio es algo determinado, la materialidad lo asocia a lo tangible y perecedero. Es evidente, pues, que espacio y cuerpo se encuentran en la misma realidad.

Desde una óptica perceptiva el espacio presenta grandes variaciones en los distintos periodos históricos. Dado que nuestro trabajo no pretende exponer estos cambios ni sus peculiaridades en otros

momentos del pasado sino su constatación actual, grosso modo podemos apuntar que hasta el inicio de la Edad Moderna el espacio era «reducido» en cuanto abarcable, por lo que la medida de perceptividad del mismo era exhaustiva, tanto que coincidía con el vivir cotidiano. Los significados de cualquier manifestación son inmediatos, se abarcan con el propio cuerpo, con una intervención cognoscitiva elemental. La supervivencia determina un espacio mínimo en cuanto a dimensiones y simple en cuanto a estructura, pero intenso respecto al lenguaje de los objetos del mundo y la percepción, que en este momento es intuitiva y coincide tanto en el campesino como en el caballero o el monje.

“La «imagen del mundo» que tiene el occidental hasta los umbrales de la época moderna (la relación que mantiene con los objetos) está así dominada por su experiencia con el espacio: experiencia que cambiará muy progresivamente de amplitud y de naturaleza a partir de mediados del siglo XIII.” (Zumthor, 1993: 45)

Los siglos de los descubrimientos geográficos y técnicos que se sucederán a partir de ese momento, hacen que se frague una nueva forma de percibir, o mejor, se aprenda a percibir, los objetos se autotimizan respecto a su entorno y función, se experimentan sabores desconocidos y por tanto se pueden establecer comparaciones y determinar gustos. La fuerza del cuerpo es suplantada por la energía de las máquinas lo cual hace posible que sus deseos vayan más allá de sus necesidades y que, además, sean más refinadas.

La aparición de la burguesía, y la tendencia a mostrar la distinción de clase, propicia el cultivo en modos y maneras a la hora de mostrarse ante los otros, sensibilidad gustativa, olfativa y sonora. (Norbert Elias, 1987, Zumthor, 1993) Comienzan a interponerse artefactos entre el objeto y el cuerpo «sensoperceptivo»: el uso de los tenedores separa la mano de la carne, el camisón interfiere entre las turgencias de una piel y la otra piel (Norbert Elias, 1988, Ariès, 1988), la invención de los toneles privará a las narices del Siglo de oro de los olores miasmáticos que los poceros trasladarán

35. Como documenta el historiador del vino Hugh Johnson. El uso generalizado de las barricas de roble, vuelve más complejo el aroma; facilita la limpidez y la pérdida del gas carbónico originado en la fermentación del mosto; ayuda a que se establezca el color, y, además, el vino criado en roble se fortalece al obtener mayores cargas tánicas de forma que puede prolongar su juventud y vivir más tiempo en botella. *Il vino. Storia, tradizioni, cultura*. Franco Muzzio Editore, Padova, 1991.

36. Y, no sólo, las prácticas tradicionales no son rentables, el dinero es imprescindible para alcanzar un estatus que permita disfrutar, es decir obtener satisfacciones máximas reconocidas socialmente.

37. Sobre el tema de los cambios en el comportamiento humano y social ver Norbert Elias (1939). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE. 1987.

38. Podemos preguntarnos qué olores somos capaces de identificar (no detectar) y cuántos ignoramos por su carácter afinado, sutil, breve, complejo... o desagradable para nuestra pituitaria.

39. Esta afirmación la hacemos siguiendo el enfoque ante "innatimos" presente en nuestro trabajo. Contrariamente a las afirmaciones que puedan sembrar alguna duda: "Los recientes avances de la genética y el estudio del comportamiento animal nos vislumbran posibles fuentes innatas de conocimiento [lo cual nos remite a] considerar la postura de los filósofos metafísicos." (Cordero: pdf)

fuera de la ciudad, y el mismo invento dotará al vino de preciadas transformaciones organolépticas en los caldos³⁵ hasta entonces mediocres. Se desprende de todo ello que los estímulos se alejan de la realidad fisiológica del individuo, "El espacio deja de vivir dentro del cuerpo." (Zumthor, 1993: 41) A la vez cobra fundamental importancia el conocimiento «racional», el intelecto, ya que para llegar a alcanzar el significado de la nueva realidad hay que «saber», un saber positivo. De este modo se priva de respetabilidad a la información procedente del mundo sensorial y, obviamente se le despoja de fiabilidad.³⁶

Es necesario establecer normas, leyes, ordenamientos, que incumben el sometimiento de la carne, llámense reglas de urbanidad o valores morales. Hay que dominar las manifestaciones que le pertenecen al cuerpo: sus emanaciones, apetencias, movimientos, miradas... Hay que domesticar el espacio que atiende al cuerpo. Se consolida la gradación entre público, privado e íntimo³⁷. Para ello se inicia implantando una educación restrictiva y comportamental desde la infancia. Comienza la modelación «sensoperceptiva» del individuo. De esta forma, se modulan los varemos de «atención» al estímulo, bajo un dictado ajeno al propio cuerpo, a sus necesidades, a sus deseos, llegando, incluso, con el pasar del tiempo, a atrofiarse alguna de las capacidades sensoperceptivas, si no completamente, sí con menoscabo del acceso a determinados estímulos³⁸, y con la represión de manifestaciones fisiológicas naturales (que no pocas veces desembocarán en problemas médicos). Así, se aprende a percibir lo permitido y lo prohibido, se encauza el gusto entre lo perfecto y lo defectuoso, se fortalece el deseo hacia lo correcto y se reprime lo incorrecto. De este modo el estatuto de todos los sentidos se transforma o se resiente en el aprendizaje o el acostumbramiento. (Le Breton, 2006: 103)

Esta inmiscusión teórica se produce de un modo sosegado y material en nuestro «yo»³⁹: en los *inputs* que llegan hasta nuestro cere-

40. Así la capacidad de ver con más o menos oscuridad, o mejor, ver con comodidad un espacio más o menos iluminado deriva del aprendizaje en espacios más o menos oscuros. (Le Breton: 2006: 90)

41. Frederic C. Bartlett. Está considerado como el principal psicólogo cognitivo previo a la revolución teórica de los años sesenta del siglo XX. Entre otras aportaciones cabe destacar la teoría reconstructivista de la memoria humana y la definición teórica de 'esquema' en la representación del conocimiento.
<http://es.wikipedia.org/>
(acceso marzo 2012)

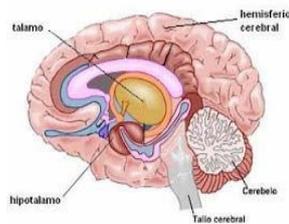
bro viaja información meramente física (luz, sonido, temperatura) o química (sabores y olores), como ya hemos visto, aunque inevitablemente impregnada de mundo presente, porque no olvidemos que cada época tiene su olor, luz, incluso texturas. A la vez, en cada momento histórico, el sujeto perceptor selecciona mediante la «atención» aquellos estímulos-signos que son congruentes con la orientación de la personalidad, y por tanto, presenta un estado previo de sintonía (Postman, 1974) que se corresponde a la educación recibida, a los valores, ideología, a la cultura de pertenencia. Un individuo, que ha recibido como única luz artificial el pávulo de la vela encendido, organizará y creará su mundo lumínico-artificial en correspondencia con esa iluminación.⁴⁰ Exactamente igual sucede con el adiestramiento del paladar, que queda definido por los sabores que más han incidido en su aprendizaje, hábito y selección personal o el olfato, etc. (¿quién imaginaría el olor de tubo de escape en el siglo XII, o el sabor del *ketchup* en el año 5 a. C.?). O sea, mediante las sensaciones que prodigan los sentidos del mundo externo, el ser descubre, organiza y, a la vez, regenera la realidad. Obviamente no sólo, en una etapa posterior del proceso perceptivo, cuando los impulsos eléctricos llegan al cerebro allí se produce la *confrontación* con «datos preexistentes» que pueden provenir, a su vez, de una experiencia sensorial precedente, también pueden provenir de la experiencia cognitiva (siempre remitibles a la experiencia directa o sensorial. -Russel *cf. supra*). Al existir una expectativa, una tendencia a percibir de manera selectiva, de esa *confrontación* admitimos los datos o los rechazamos por inverosímiles.

Veamos esos «datos preexistentes» qué son, dónde están, cómo se han instalado ahí. Según la teoría de Bartlett⁴¹, aunque nunca los llama directamente «memoria» en su libro *Psicología de la memoria* (traducción del inglés *Remembering*), son lo que conocemos como memoria, pero en ningún caso debemos interpretarla como

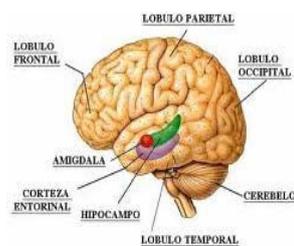
el recuerdo taxativo de lo experimentado, ya que los sujetos completan o eliminan detalles que no responden al original. También, esos recuerdos se ven influenciados por ulteriores experiencias. Es decir, lo que hemos experimentado en el pasado no se comporta como una referencia íntegra e independiente en sí, sino como una totalidad organizada a la que Bartlett llamó “esquema”.

Recordemos que los datos sensoriales con información externa o del propio cuerpo quedan impresos en la memoria de forma espontánea, sin nuestro permiso (temperatura del entorno, nuestros movimientos, orientación en el espacio, también el reconocimiento de las sensaciones placenteras y dolorosas). Además, la memoria está registrando continuamente ideas, emociones, fantasías o conocimientos. De todo ello podemos deducir que “Las percepciones almacenadas pueden presentar por lo tanto, disparidad respecto de las sensaciones originales”. (Candau, 1996: 23)

Muchas son las variaciones que el concepto de memoria presenta desde la Antigua Grecia, donde era elevada a la categoría de divinidad *Mnemosyné*; Platón sólo le reconoce la facultad cognitiva, a la que Aristóteles añadirá la sensorial y San Agustín incorpora una memoria de los sentimientos (*ibidem*: 26). Sin detenernos en posteriores evoluciones, pasamos a una concepción más actual; consideramos una síntesis muy clara de los tipos de memoria de los que nos servimos comúnmente, la que nos proporciona Rojas Marcos; presentamos resumida la clasificación completa. La *memoria biográfica* también denominada *episódica*, respondiendo a su nombre, es en la que guardamos las experiencias que vivimos. Tiene una serie de características que la hacen la más vinculada a nuestro estudio: la retenemos a largo plazo, se evoca sin dificultad, tiene un carácter descriptivo y se refiere a situaciones concretas referidas a un tiempo y a un contexto espacial bien definido. Esta memoria guarda, además, las emociones que acompañan a los sucesos que experimentamos. El segundo tipo es la llamada *memoria*



Sección medial del cerebro.
[\[📄 \] www.circuitoaleph.net](http://www.circuitoaleph.net)



Hipocampo y otras regiones del cerebro.
[\[📄 \] www.circuitoaleph.net](http://www.circuitoaleph.net)

semántica. Está especializada en conservar los conceptos que representan las cosas, símbolos, definiciones y expresiones. Es la memoria del lenguaje y su material almacenado es más resistente que la episódica, contrariamente no suele ser consciente. La tercera memoria es la *memoria motora* la cual nos permite manejar y usar las cosas que precisan de aprendizaje y coordinación motora. Su centro neuronal se halla situado en el cerebelo. El cuarto tipo denominada *memoria de trabajo*, es la que se encarga de acumular datos y conocimientos adquiridos de forma consciente. A la vez nos permite el acceso a la información necesaria para realizar tareas complejas, comprender y aprender. La retención de estos datos es la más breve. Por último, aludimos a la *memoria traumática* o *emocional* que, a diferencia de la *memoria biográfica*, guarda experiencias muy intensas, cuyo recuerdo causa malestar físico. Se activa de forma indeseada y es la que presenta mayor duración temporal en nuestro cerebro. (Rojas Marcos, 2011: 31-47)

La memoria reside, según demostró el premio Nobel Richard Kandel –siguiendo las investigaciones de Ramón y Cajal–, en las propias neuronas y en los circuitos que crean sus enlaces. Es decir, todas las zonas cerebrales se interconectan y participan en el proceso memorístico. Por lo que respecta, específicamente, a los recuerdos del espacio en el que vivimos y a la orientación espacial, el área cerebral en la que se concentra es en las neuronas del hipocampo. (2011: 186)

En *Antropología de la memoria*, Joël Candau precisa que la casa es por excelencia el lugar de memoria, cuyos mecanismos se desencadenan con el sonido de determinadas voces o roces, a la vista de determinados objetos, con los sabores, texturas, que reevocan el pasado, nuestra historia personal, familiar, genealógica, del linaje y donde a la vez halla sede la memoria de la colectividad. Pero cada sujeto está indisolublemente vinculado a las esencias percibidas durante la construcción de su aparato “cognoscitivo”. Se depositan

como el entramado que determina el encofrado de todo el sistema sensorioafectivo para su futuro. Aunque no todos los objetos, u otros portadores sensoriales de memoria la reactivan por igual, ni tampoco a todos los habitantes. La presencia de objetos y ambientes del pasado en el presente corrobora un deseo de evocación del mismo. Al contrario, la renovación completa o la tendencia a ella apuesta claramente por un olvido. La elección de una u otra de las dos opciones, refleja un mecanismo interior de asociación de eventos que imponen en el espacio la predilección del habitante por los vínculos con su propia historia o, en cambio, un rechazo como la misma autora explica en esta cita:

“[...] los fundamentos de la duración de un linaje doméstico se sitúan en una voluntad, un capital inmaterial, una cultura doméstica, mucho más que en los documentos notariales que son su expresión. Esta voluntad de adhesión a un sistema que garantiza la perpetuación del linaje se nutre de una memoria doméstica de larga duración que utiliza soportes muy diversos: los documentos de familia, por supuesto, y también los lugares y el paisaje que rodean la propiedad, pero igualmente las múltiples renovaciones de recuerdos íntimos: objetos considerados antiguos, árboles plantados en el nacimiento de tal o cual antepasado, mantillas del siglo anterior acomodadas cuidadosamente en los armarios, películas y fotografías de la familia, sapulturas, itinerarios, etc.” (1996: 107)



Pan humeante.
[🌐] www.corazondealcachofa.cl

Pero la mayor trabazón entre la casa y la memoria son los sentidos. En estudios llevados a cabo por Joëlle Bahloul (citada por Candau) se confirma que el gusto y sobre todo el olfato se incorporan a generaciones posteriores claramente, quizá porque son nuestros sentidos primarios [🌐].

Anteriormente hemos aludido al oído como primer canal de acceso del «mundo» en el «yo», o mejor dicho, como fuente de datos acumulables en nuestra memoria. El sonido es la identidad del lenguaje, la misma materia de la comunicación, como dice Wulf, citado por Le Breton “El oído es un sentido eminentemente social.” (2006: 100)

La infancia constituye el momento decisivo en la adquisición del repertorio de sonidos tanto percibidos como emitidos, porque no sólo nos proporcionará datos del otro, de lo ajeno, sino que la propia voz es un acompañamiento incansable de la existencia.

“El aprendizaje de los sonidos, el comienzo de la familiaridad con ellos a través de su integración en un universo de sentido participa de la cultura ambiente, del baño sonoro que impregna al niño.” (Le Breton, 2006: 102)

La palabra de la madre llega hasta el útero (*Cif supra*, Nieto Martínez) y acompaña las células que nos van conformando, hasta que el cuerpo es un cuerpo capaz de sentir plenamente. A penas en el mundo, el segundo útero será la casa y durante los primerísimos años los sonidos de este espacio concreto continuarán enriqueciendo la capacidad perceptiva básica e irán cimentándose como sustrato de memoria irrenunciable. De ahí que, los sonidos que se reconocen en el medio doméstico tengan el poder de serenar, tranquilizar y dar sensación de paz.

“Para quien sabe escuchar la casa del pasado, ¿la misma no es una geometría de ecos? Las voces, la voz del pasado, resuenan de otra manera en la gran sala y en la pieza pequeña. De otra manera también resuenan las llamadas desde la escalera.” (Le Breton, 2006: 102)

Otra percepción que se adquiere y solidifica en los primeros años de vida, vinculándose directamente, al espacio doméstico es el sentido del gusto. Es obvio que por encima de la especificidad gastronómica de la familia, ésta se halla inscrita dentro de las tendencias culturales e incluso de las variaciones de un determinado momento histórico, (cada periodo de la historia presenta alimentos distintos a los de otros periodos, variaciones causadas por la moral, los descubrimientos, el clima, etc.), pero, en última instancia, en el hogar se cocinarán sensibilidades gustativas del individuo vinculadas a preferencias culinarias. (Le Breton, 2006. Certeau, 1980) Ningún otro sentido goza de mayor intimidad o completa comunión como el gusto, de hecho constituye una categoría indi-

vidual. En el sabor de un alimento participa también el olfato, de ahí que el gastrónomo Brillat-Savarin establezca tres etapas de saboreo en su camino de ingestión, en la boca, cuando se traga, y después cuando se juzga. (1826: 30-31)

En la formación del gusto se injertan datos biológicos y datos de la educación que, como hemos dicho más arriba, son el resultado de la cultura, etc. Ante los primeros sabores el ser humano reacciona de forma innata partiendo de los datos biológicos, mostrando a través de la gestualidad sus preferencias. A esta etapa que dura apenas unos meses se le denomina reflejo gusto-facial. (Le Breton, 2006: 272) Posteriormente se aprende a apreciar o rechazar determinados alimentos guiados por las indicaciones del entorno, la rutina, etc.⁴² El niño se inicia en los diferentes gustos a través de las costumbres culinarias, la dosificación y sucesión de alimentos. A la vez, el espacio en el que se efectúa la ingesta en la infancia marcará la tendencia, imitación y la asociación de los espacios posteriores. Cuando esta experiencia se produce en condiciones de optimidad sensorial, desencadena comodidad y placer, satisfacción, felicidad y proyección en generaciones futuras de gusto y necesidades precisas más perfeccionadas y provechosas. De todo ello sabía bastante Brillat-Savarin, que recomendaba ya

“en el año de gracia de 1825 ¿cómo debe disponerse una comida para que reúna todas las condiciones que en grado supremo deleites de mesa consigan? [...] mis preceptos atravesarán los siglos: Que sea lujoso el alumbrado del comedor, el servicio de notable limpieza y la atmósfera a la temperatura de trece a dieciséis grados del termómetro de Réaumur.” (1826: 126-127)

Quienes leían sus recomendaciones eran una minoría que podía permitirse el lujo, el servicio y el termómetro, lo cual no es óbice para que la mayoría no seamos conscientes de la importancia de todo aquello que confluye en predisponer el cuerpo y la mente a una satisfactoria saborización e ingestión de alimentos. La observancia de ciertas condiciones, aparentemente irrelevantes, en el momento en el que la boca acapara el protagonismo, se adquieren

42. “Comemos lo que nuestra madre nos enseñó a comer, lo que la madre de nuestra esposa le enseñó a comer. Nos gusta lo que nos gustaba, lo dulce, lo salado [...] lo más indicado es creer que comemos nuestros recuerdos, los más seguros, los más sazonados de ternura y ritos, que marcaron nuestra primera infancia.” (Léo Moulin citado por Michel de Certeau *et al.*, 1980: 189)

también en los primeros años y perdurarán en la práctica o en la memoria como añoranza.

“Apartar al niño de la cocina es condenarlo a un exilio que lo aleja de sueños que nunca conocerá. Los valores oníricos de los alimentos se activan al realizar su preparación [...]. Feliz el hombre que, durante la infancia, daba vueltas y vueltas alrededor de la cocinera” (Bachelard, 1942: 86)

43. Autora de la Segunda Parte, «Hacer de comer» en *La invención de lo cotidiano* de Certeau (ref. Bibliografía)

Bien sabe Bachelard que en el espacio doméstico es una mujer la que detenta el monopolio de hacer la comida y de organizar todo lo concerniente al orden, aunque, según cita Luce Giard⁴³ no constituye una esencia femenina

“es un hecho demostrado que cada cultura es tributaria de un régimen alimentario, de una jerarquía de acciones, de una división del trabajo entre los sexos distinta.” (Certeau, 1980: 154)

Y en nuestra cultura, aún hoy, se verifica casi idéntica realidad que en el momento en que Bachelard escribió la palabra “cocinera”.

La misma autora cuenta como en su afán por dissociarse de las tareas «femeninas» siempre había conseguido escapar a la acción de cocinar. Siendo ya adulta sintió la necesidad de ser autónoma en su alimentación y descubrió con asombro que

“creía que nunca había aprendido nada, ni observado nada. [...] Sin embargo, mi mirada infantil había visto y memorizado acciones; mis sentidos habían conservado el recuerdo de sabores, olores, colores. Ya conocía todos estos ruidos: el silbido del agua que empieza a hervir, el chisporroteo de la grasa que se derrite, el batir sordo de la mano que amasa.” (Certeau, 1980: 155)

Lo que comemos predica la ubicación concreta de nuestro cuerpo en el espacio. La cocina imprime identidad porque los sabores se interiorizan.

Directamente ligado al gusto, el olfato añade a otros sentidos proveedores de memoria, como los ya vistos, la capacidad única de evocación, independientemente de los contextos. La memoria olfativa se inscribe a largo plazo, es una huella de historia y de emoción. Frente a la invasión de un olor del pasado, es inútil invocar el olvido. Sólo hay que pronunciar Marcel Proust, para que la evi-

44. Esperemos que los estudiosos literarios no lean nuestra afirmación, seguramente la considerarían carente de sustancia teórica.

dencia de este proceso nos quede inmediatamente clara. Podemos afirmar sin temor a exagerar que este autor es el «perceptor» por excelencia de la literatura, llegando a construir su obra sobre una sólida estructura de percepciones más que de argumentos⁴⁴:

“Cuando nada subsiste de un pasado reciente, después de la muerte de los seres, después de la destrucción de las cosas, solos, más frágiles, pero más vivaces, más inateriales, más persistentes, más fieles, el olor y el sabor permanecen aún durante mucho tiempo como almas, para recordar, para esperar, encima de las ruinas de todo lo demás, para construir sin doblegarlo, con su gotita casi impalpable, el edificio inmenso del recuerdo.” (Proust, 1987: 63)

Procede también de la infancia la clasificación básica de olores entre buenos y malos. A través de la presión de la educación y la imitación de los mayores, se constriñe al niño a repudiar ciertos olores, entre ellos las emanaciones corporales, y más cuando son ajenas. (Le Breton, 2006: 212. Norbert Elias, 1987) Desde el punto de vista psicoanalítico muchas fobias olfativas se remontan a este momento, ligadas a episodios aciagos impregnados por la percepción de determinados olores. Así mismo, aprendemos el significado de ciertos olores y de la posterior conducta a seguir frente a ellos, en muchos casos la percepción que provocan en nosotros no se corresponde con las sensaciones que el olfato nos transmite. Por otra parte, según donde crece el niño adquiere, distingue y clasifica los olores, y les da un significado distinto al que idénticos olores tendrían para otra persona, o, incluso, para él fuera de ese contexto.

Respecto a la visión y al tacto, Walter Benjamin sintetiza la trascendencia y el alcance de estos dos sentidos, precisamente, en la espacialidad arquitectónica, y aunque no la delimita a su ámbito doméstico, es fácil deducir que es en éste, y en ningún otro espacio constructivo, donde se aplica de forma taxativa la percepción sensorial.

“Los edificios acompañan a la humanidad desde su lejana prehistoria. [Mientras que cualquier otra forma de manifestación artística surge, se desarrolla, colmando una necesidad más o menos pro-

longada en el tiempo, y desaparece, la arquitectura es el arte que más persiste ya que] la necesidad de alojamiento en el hombre es constante. La arquitectura nunca se interrumpe. [...] Los edificios se reciben de una doble manera: por el uso y por la percepción. O también, mejor dicho: táctil y ópticamente.” (2008: 42-44)

45. Denomina “táctil” al reagrupamiento «aperceptivo», es decir, la suma de las distintas percepciones ya instaladas en la conciencia, interiorizadas. El término «aperceptivo» se debe a Leibniz y con él alude a la forma de más alto nivel de percepción.

46. Declara el decorador Pascua Ortega: “Me llevo a los niños [al Museo del Prado] para que se les vayan haciendo los ojos” “AD Architectural Digest. Las casas más bellas del mundo”, marzo 2010 n° 45, p. 134.

47. Percepción ligada al tacto.

48. Kent C. Bloomer, Charles W. Moore. *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*. Madrid: Hermann Blume, 1982

Aclara que la recepción óptica se produce con el gesto “de la contemplación” y la táctil, “por la repetición y la costumbre.” La costumbre o percepción táctil⁴⁵ incluye la recepción visual pero no de una forma exclusivamente contemplativa. En el uso del espacio toda la gama de percepciones sensoriales se producen en una modalidad dispersa o percepción distraída⁴⁶. Coincide con Bachelar (1957: 99-104) al manifestar que la repetición de una tarea de forma distraída hace que nos acostumbremos a ella y la apreendamos. Con el uso de un espacio, aparece la costumbre y con ella la interiorización de elementos perceptivos materiales, físicos, simbólicos, sígnicos, e incluso psíquicos. (Benjamin, 2008: 42-44) Así, el espacio casa lo percibimos a través de una operación controlada de los sentidos, los cuales nos muestran una conciencia cargada de memoria vinculada a ese espacio.

Juhani Pallasmaa (2005: pdf) sostiene que son las experiencias hápticas⁴⁷ y de orientación que se tienen en las primeras etapas de la vida las que definen la imagen del mundo y del propio cuerpo en él. Y sostiene que únicamente más adelante se desarrollan las imágenes visuales siempre vinculadas a esas previas experiencias adquiridas hápticamente. El mismo autor, citando el estudio llevado a cabo por Kent C. Bloomer y Charles W. Moore⁴⁸, nos confirma una situación desoladora en la arquitectura actual: “Hoy nuestras viviendas son, ente todo, incapaces de provocar interacciones entre el cuerpo, la mente y el entorno del hombre.” (2005: pdf)

Para terminar este bloque de contenidos podríamos citar a Montaigne que, en su justa medida, expresa la importancia de los sentidos a la hora de conocer la realidad:

“Aun atribuyéndoseles [a los sentidos] el mínimo posible siempre habremos de concederles esto, que por medio de ellos y por su intercesión, realízase nuestro aprendizaje.” (1985: 322-323)

Es a la experiencia a quien debemos la noción de la existencia continuada de los objetos; que es mediante el tacto que adquirimos la de su distancia; que tal vez sea preciso que el ojo aprenda a ver, como la lengua a hablar; porque no sería sorprendente que la ayuda de un sentido fuera necesario a otro [...]. Sólo la experiencia nos enseña a comparar las sensaciones con lo que las ocasiona.

Denis Diderot, 1875

Los espacios hablan a través del registro de lo vivido, de lo ya conocido, de lo ya experimentado.

Mario Botta, 2007

1.3

ESPACIO¹ VIVIDO – EXPERIENCIA DEL HABITANTE

1. La etimología de la palabra espacio, del latín *spatium*, no aparece con la acepción que hoy presenta hasta la época moderna. Anteriormente, hacia 1175, aparece en fuentes formando la expresión “sin espacio” y respondiendo al significado «inmediatamente». Es decir, se ajusta al significado de «vacío» que hay que llenar. (Zumthor, 1994: 51-2)



Tanto el espacio vivido como la experiencia del habitante confluyen en el fenómeno «habitar», entendida esta acción más allá del mero uso de la vivienda como elemento de subsistencia, más allá de la personalización de un espacio aludiendo al gusto o a la moda, o más allá de la permanencia del alojamiento, o de la categoría estilística, o de la propuesta de un constructor-arquitecto... y a la vez ser el compendio de todo ello, pero con una esencia amalgamante que constituye el fundamento de su significado pleno. Nada mejor para hacerla clarividente que traer la cita del propio Heidegger, padre de la reivindicación del justo tratamiento de este término (y de acuerdo con nuestro criterio), dando la definición a partir de su etimología germánica dice:

“Pero ¿en qué consiste la esencia del habitar? Escuchemos una vez más la exhortación del lenguaje: el antiguo sajón *wuon* y el gótico *wunian* significan, [...] el permanecer, el residir. Pero la palabra gótica *wunian* dice de un modo más claro cómo se experimenta este permanecer. *Wunian* significa: estar satisfecho (en paz); llevado a la paz, permanecer en ella. La palabra paz (*Friede*) significa lo libre, *das Frye*, y *fry* significa: preservado de daño y amenaza; preservado de..., es decir, cuidado. *Freien* (liberar) significa propiamente cuidar. El cuidar, en sí mismo, no consiste únicamente en no hacer nada a lo cuidado. El verdadero cuidar es algo *positivo*, y acontece cuando de antemano dejamos a algo en su esencia, [...]; cuando, en correspondencia con la palabra, lo rodeamos de una protección, lo ponemos a buen recaudo. Habitar, haber sido



llevado a la paz, quiere decir: permanecer a buen recaudo, aprisca-
do en lo *frye*, lo libre, es decir, en lo libre que cuida toda cosa lle-
vándola a su esencia. *El rasgo fundamental del habitar es este
cuidar (mirar por)*. Este rasgo atraviesa el habitar en toda su ex-
tensión. Ésta se nos muestra así que pensemos en que en el habitar
descansa el ser del hombre, y descansa en el sentido del residir de
los mortales en la tierra.” (Heidegger, 110)



Sintetizando; se habita con conciencia de paso por la tierra, se
habita sin oposición al propio ser humano, se habita siendo cons-
cientes del revérbero entre habitar y ser y se habita con placer.



Es oportuno que veamos a continuación la etimología de «habitar»
en las lenguas de derivación latina, como el español. *Habitāre* es
la forma frecuentativa (que se repite) del verbo *habere* cuyo signi-
ficado no se limita a un único campo semántico, es bastante am-
plio: tener, poseer, contener, encerrar, guardar, mantener, tener
consigo, cuidar. Así, podemos deducir que *habitāre* es reiterar el
estado de posesión o propiedad de algo. Observamos como existen



algunas coincidencias en determinados significados respecto al
germánico, como cuidar. El participio pasivo del mismo verbo,
habitus, da lugar a hábito (poseído, tenido, cuidado). De la misma
raíz proviene *habilis*, habilidad (particularidad de tener consigo;
nada mejor que lo mínimo indispensable para la supervivencia: las
manos, de ahí; *Homo habilis*). Todo este amplio abanico de conno-
taciones significativas cobran prioridades de aplicación distintas
según los momentos, los sujetos y las situaciones. Sirva como



ejemplo; mientras que en español el uso del verbo habitar se res-
tringe a ambientes constructivo-arquitectónicos pero no al habla
cotidiana, en cuya circunstancia se impone «vivir», en italiano su
empleo es común para identificar el lugar de residencia. Igualmen-
te, la habitación en español es una de las estancias de la casa, en
Italiano el término se corresponde con la totalidad de la vivienda.

Detengámonos seguidamente en el concepto de espacio, ya que
para «habitar» es imprescindible partir de «ahí».

La concepción actual del espacio surge como crítica a la tradicio-

2. La geometría de Euclides es sinónimo de geometría plana y de geometría clásica la cual presupone varios conceptos tales como el punto, la recta, la superficie y, mediante comparación de ángulos o longitudes, atribuye ciertas propiedades que definen la geometría euclidiana. <http://es.wikipedia.org> (acceso, mayo 2012)



Euclides [detalle] "Escuela de Atenas", Raffaello Sanzio.

nal noción del espacio de Euclides², es decir del espacio plano, a sus secuelas euclídeas o tridimensionales, y al espacio einsteniano en el que el tiempo encarna la cuarta dimensión. Un ejemplo de este nuevo enfoque lo encontramos en la siguiente acepción que se da para *espacio arquitectónico*: "Capacidad de organización ambiental creada por el hombre intencionadamente o no, e implicada por la distribución de los puntos referenciales de las formas arquitectónicas que comportan" (Paniagua, 1980: 149). Norberg-Schulz (1971: 13-15) va más allá y afirma que los dos usos del término, uno el de espacio como geometría tridimensional y otro el de espacio como campo de percepción –en el cual ya está implícito el tiempo–, no agotan la totalidad de la experiencia cotidiana dado que las acciones humanas se llevan a cabo en un espacio saturado de cualidades. Siguiendo con la ampliación de visos significativos del término, Bachelard, desde una óptica claramente fenomenológica, dice:

"El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. [...] Concentra *ser* en el interior de los límites que protegen. [...] No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos están «alojados» en él." (1957: 28)

A pesar de ello en occidente ha prevalecido la noción de un espacio acorde con la filosofía de tendencia racional. Así, se ha antepuesto un espacio pensado (racionalmente) a un espacio vivido, que a la vez ha condicionado el espacio representado e incluso el vivido (Norberg Schulz, 2000). La concepción espacial de una cultura no procede exclusivamente de la racionalización o intelectualización del espacio, sino de la conjunción de lo mental y de la percepción del espacio real o vivido.

"Lo real contiene lo inmediato, lo que se conoce en forma directa mediante la experiencia y aquello que se construye mediante la información recibida de otras formas, en especial de la *educación* y de la *información*. La experiencia directa relaciona a la persona con un mundo *propio*, formado por los lugares que habita y pobla-

do por las gentes que conoce y frecuenta. La imagen del mundo trasciende la experiencia directa e incorpora el plano del conocimiento, el plano de las fantasías y el de los sueños.” (Saldarriaga 2002: 153)

Es el espacio de la experiencia el que lleva a reflexionar y pensar para, posteriormente, figurarlo o representarlo. En cada cultura, cada sujeto, criba lo que los sentidos le suministran y, de entre esos datos, únicamente aquellos que se ajustan a su capacidad de referencia alcanzarán el estatus de percepción.

“O sea, que el problema no puede plantearse sólo en términos de espacio concebido o figurado sino que necesariamente remite al espacio percibido: dime cómo representas y te diré cómo percibes o a la inversa.”³ (Schnaidt, Versión electrónica)

3. Y pensamos que se podría añadir: «dime como vives y te diré como percibes». Tal y como sugiere Zumthor: “mi percepción la condiciono en función de mi necesidad de vivir, de la confianza que debo tener en el mundo.” (1993: 16)

Como ya hemos nombrado más arriba, el espacio presenta tres índoles o aspectos interrelacionados que se condicionan entre sí: espacio pensado o reflexionado, representado o figurado y vivido o sentido, este último en su doble vertiente de sensación y sentimiento o, como lo denominará Panosfsky, “psicofisiológico”.

Pomponio Gaurico en el siglo XVI resume el porqué de la necesidad de representar o figurar el espacio: «El lugar existe antes que los cuerpos que en él se encuentran y por eso hay que establecerlo gráficamente antes que ellos.» (citado en Panosfsky, 1924: 41)

En el Renacimiento con la representación tridimensional a través de la perspectiva, producto de un sólo ojo estático, se consigue plasmar el espacio de forma homogénea y elidir los aspectos mutables de la realidad. Obviamente estamos hablando de una figuración científicamente racional y visual, que poco tiene que ver con la arquitectura ya que no es representación –o no debería ser– sino objeto espaciado en sí, pero que ha logrado imponerse en el «plano fachada».

Descartes, en su faceta de físico-matemático, aportará nuevas teorías respecto a la concepción espacial vigente desde el periodo clásico. Como teórico del espacio, a diferencia de los griegos, dese-

cha la visión sensorial como proveedora de datos fiables. Para él, el espacio es una idea de la razón, no reconoce alguna relación con el proceso de percepción. Además, afirma que ningún ente físico existe si no ocupa un espacio, a la vez proclama la inexistencia del vacío, ya que «su» espacio está ligado a la materia, *rex extensa*, los «huecos» entre los objetos están ocupados por una materia más inocua pero también sustancia.

En la actualidad las consideraciones teóricas sobre el espacio introducen elementos variables y multidimensionales, como hemos visto más arriba, que se evidencian en la experiencia cotidiana, la cual está ligada el cuerpo en su compleja totalidad. Como expresa Heidegger al definir el término «cotidianidad»:

4. Una traducción un tanto exagerada, más bien sería “desagradable”. Heidegger no aclara el objeto de esa repugnancia. Quizá sean las tareas domésticas, a las que Bachelard, menos despreciativo y más poético les otorga una categoría de realidad no solo saludable sino recomendable.

“una *forma* de la existencia que domina al ‘ser ahí’ ‘durante su vida’. [...] la forma con arreglo a la cual el ‘ser ahí’ se deja ‘ir viviendo al día’, en todas sus maneras de conducirse. A esta forma es inherente, además, el complacerse en lo habitual, aunque esto fuerce a lo más pesado y ‘repugnante’⁴. [...] El ‘ser’ ahí puede padecer embotamiento de cotidianidad y puede escapar a él buscando para la disipación en los quehaceres un nuevo móvil.” (1927: 440-441)

Vemos, pues, que aún elidiendo el término: cuerpo, resulta obvio que es el centro de la existencia, ya que sólo él puede «actuar».

5. Podemos traducirlo como “forma”.

“«Los objetos que rodean mi cuerpo reflejan su acción posible sobre ellos», escribe Henri Berson. Es esta posibilidad de acción la que separa la arquitectura del resto de formas de arte. Como consecuencia de esta supuesta acción, una reacción corporal es un aspecto inseparable de la experiencia de la arquitectura. Una experiencia arquitectónica significativa no consiste simplemente en una colección de imágenes retinianas. Los ‘elementos’ de la arquitectura no son unidades visuales o *Gestalt*⁵; son encuentros, enfrentamientos que interactúan con la memoria.” (Pallasmaa, 2005: 56)

Siguiendo el discurso de Heidegger, es el cuerpo el que lleva a cabo todo el sistema de acciones que nos conducen a través del tiempo. Aunque desdeña la cotidianidad instalada en un tiempo lineal que hace referencia a un antes y a un después. Más bien, la acción que caracteriza la cotidianidad debe estar concentrada en un presente que encierra en sí todo tiempo y espacio del ‘ser ahí’,

6. “Nuestra tradición, amparada en los resultados espectaculares de su propia hipertrofia racional, ha tardado mucho tiempo en cuestionar el alcance de sus propios principios en tanto absolutos y universalmente válidos. La oleada crítica de este siglo también ha destronado la idea de tiempo que, durante el s. XIX, se erigió en eje de la autocomprensión del hombre occidental a partir de la historia.” (Schnaidt, versión electrónica)

7. Norberg-Schulz dedicará su *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura* a la relación entre el “espíritu del lugar” y la necesidad de construir de acuerdo con él para conseguir que el ser humano «habeite» como él merece y como merece la tierra a la que pertenece.

8. Interesante el significado de la palabra *morare*; del lat. *morare*, habitar o residir habitualmente en un lugar. En cuyo significado, como vemos, está implícita la noción de duración.

9. Pierre Bourdieu desarrolló el concepto de *habitus*, que permite explicar el modo a través del cual un ser social interioriza la cultura dominante y a la vez la reproduce de forma involuntaria.

donde la importancia reside en el ‘para’ y no en el ‘por’ y en el ‘hacia’⁶.

Queda bien sintetizado por Zumthor “En la unicidad de la experiencia, el espacio, el pensamiento y el lenguaje remiten conjuntamente al cuerpo, alrededor del cual se crea el mundo.” (1994: 24) Así, el cuerpo-ser humano se sitúa en el espacio, ocupa un lugar. Más allá del cuerpo físico, el entorno espacial que le incumbe constituye su «lugar»⁷. En ocasiones coincide con “el fragmento de tierra que se habita, del que se puede marchar y al que se puede volver.” (§ 52) Ese «lugar» acumula toda una carga de símbolos, de imágenes, sensaciones y emociones que están indisolublemente ligadas y que lo («el lugar») constituyen en la misma medida que la fisicidad de ciertos objetos y personas. A pesar de que un individuo está ligado a muchos lugares a través de la memoria de acontecimientos, de experiencias vividas y a su carácter material, esos lugares diversos se conectan, de alguna forma, con lo que ha sido la morada⁸ original. Es decir, el *locus* tiene el poder de arraigar al sujeto, de darle un espacio identificativo o como define Paul Kaufmann de crear una «inherencia privilegiada». (citado §) también, relacionado con el hábito, Pierre Bourdieu introduce el término *habitus*⁹ para referirse a un entorno amplio pero podemos aplicarlo igualmente al espacio doméstico:

“estructuras constitutivas de un tipo de entorno particular que se pueden entender empíricamente bajo formas de regularidad asociadas a un entorno socialmente estructurado, producen *habitus*, o sistemas de tendencias que resisten.” (citado por Teyssot: 1996)

Más adelante, el mismo Teyssot da una definición facilitada: “*Habitus*, la síntesis pasiva del tiempo como presente viviente, es la memoria de las prácticas en el espacio”. Desde un punto de vista arquitectónico, Bruno Zevi (2000:134) expresará idéntica tesis: “Aunque nosotros no nos demos cuenta, el espacio influye en nosotros y puede llegar a dominar nuestro espíritu”. Es evidente,

pues que el creador de espacio y el espacio interactúan recíprocamente.

El centro del «espacio» de un ser humano tradicionalmente se presenta como un «lugar» circunscrito, cuya existencia es el resultado de una serie de oposiciones arquetípicas: dentro y fuera, abierto y cerrado, separado y continuo, entrar y salir, volumen y masa, abarcable e inabarcable, personal y ajeno, amparo y vulnerabilidad, conocido e ignoto, etc. Los límites materiales se encuentran establecidos en muros, umbrales, puertas, ventanas, tejados, patios, etc., es decir, elementos integrantes de una casa¹⁰.

10. En casi todas las lenguas occidentales existen dos términos que aluden a la casa, uno específicamente a la construcción y otro a la idea de refugio y estancia: *casa-hogar*, *maison-hôtel*, *house-home*, *hause-heim*, etc. (Ver tabla de etimología)

Desde el Neolítico la casa (construida) es como el punto fijo en el que se concentran los valores de la existencia, a los que, paulatinamente, se van añadiendo los valores de identificación del individuo y los simbólicos, como elementos intrínsecos al concepto de casa-hogar. La definición que el DRAE da del término «símbolo»¹¹ se atiene a un enfoque genérico, si queremos ahondar en un significado más atento al sujeto, la óptica psicoanalítica nos ofrece una aproximación que responde a lo que el individuo como habitante entiende por el término. «Símbolo»¹² indica una complejidad psíquica que se expresa mediante imágenes, es decir, que no se puede evidenciar a través de un concepto o una definición consciente, ya que tanto en la forma como en el significado contiene elementos que van más allá de la definición consciente. De esta definición podemos deducir que el símbolo se plasmará en el espacio-casa en su concreteza material: disposición de los muebles, elección de la decoración, colores, en los olores generados y en los ruidos, en la forma de cada uno de los elementos estructurales (cuando sea posible intervenir), en la objetística... Es decir, existe una continuidad de relación entre el objeto y el símbolo.

11. Del lat. *simbolum*, y este del gr. *σύμβολον*. Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada. (DRAE)

12. "Literalmente «símbolo» significa algo que es «puesto junto/ligado» o «arrojado junto/mezclado», [...] puede ser definido como una imagen que abraza datos conscientes e inconscientes." (Vigna y Alessandria, 1996: 47)

En nuestro mundo actual la figura arquetípica de la casa como centro de vida, todavía perdura. El tiempo podrá cambiar los materiales, la división de espacios, las referencias culturales, las variacio-

nes perceptivas, los deseos, la concepción espacial... la casa permanece.

“El hombre ejerce en este lugar su «función de habitar», como lo llamaba Bachelard. La casa medieval (a la inversa de nuestros inmuebles urbanos modernos) está construida a la escala del hombre. Se armoniza con el gesto, con la organicidad corporal. La antigua relación que unió al cuerpo con la choza primitiva no está rota y la conmemoran sin saberlo muchos juegos infantiles y los temas de muchos cuentos. ¿Lo estará antes del siglo XXI?” (Zumthor, 1993: 82)

13. El concepto de imagen para Jung y para Freud, es el mismo: “introyecciones de situaciones de relación con personas u objetos, construidas en la primera infancia.” (Vigna e Alessandria 1996)

Si centramos ahora la atención en la imagen¹³ del fenómeno casa que se ha ido construyendo a través de la historia, desde un punto de vista psicoanalítico encontramos dos vertientes en el significado que adquiere la casa, por una parte el que representa la casa como lugar de protección, de serenidad, de equilibrio y completeza, así la imagen es la de un contenedor de vida, y por otra, la casa como estructura constrictiva, frenante, amenazadora de estatismo, en este caso la vida queda fuera de ella. En ambas alternativas la experiencia efectuada en ese espacio deja sinequias o adherencias que trazán los surcos de nuestra vida. No significa que sea definitorio, pero sí que interviene a favor o en contra de una de las dos. Para el psicoanálisis freudiano la cavidad es un símbolo del órgano femenino y una primera referencia es la caverna-casa que permite establecer una correlación entre caverna «oscura y húmeda» y el mundo «intrauterino». Tal interpretación puede ser discutida o aceptada, como queda reflejado en la II parte del poema “Fábula de un arquitecto” de João Cabral de Melo:

“Donde vanos de abrir, él fue amurallando
opacos de cerrar; donde vidrio, cemento;
hasta recerrar al hombre: en la capilla útero,
con comodidad de matriz, otra vez feto.” (1966: 38)

Lo que es un hecho constatado según manifiestan multitud de investigaciones de sociología, antropología, filosofía, etc. es que la imagen de la casa se vincula en casi todas las culturas al sexo femenino. Otro hecho notorio es que la propia mujer se identifica



14. "Las casas son ojos"
*Todas las casas son ojos
 que resplandecen y acechan.
 Todas las casas son bocas
 que escupen, muerden y besan.
 [...]
 Ya un grito todas se aplacan
 y se fecundan y esperan.*
 Miguel Hernández. Los poetas en
 pocas palabras lo dicen todo... ¡y
 mucho mejor!



[🏠] Çatalhöyük. *Reconstrucción de una de las casas tal como aparecería hace casi 9.000 años. Las personas (hasta 30 por casa) estaban enterradas bajo el suelo con una plataforma sobre ellas.*

con la casa en distinta y mayor medida que el hombre. (Vigna y Alessandria, 1996: 22-35, Coppola Pignatelli, 1982: 131) Independientemente de este significado, el ser humano ha establecido una correlación entre la anatomía del cuerpo [🏠] y los elementos constitutivos de la casa porque es la encarnación real de la existencia¹⁴, porque es un «cubrecuerpo» en el que deben encajar todas las partes y en el que están contenidos todos los órganos. Los mismos olores, constituyen la cinestesia de la intimidad, contribuyen a mantener viva la casa, a animarla como un segundo cuerpo y a acentuar la exclusividad. (Durand, 1963: 163, ss.)

Otra imagen consolidada es la de la casa como intermediaria entre el cuerpo y la madre-tierra, que a su vez instaaura los nexos: mujer-casa-tumba. Provenimos de la mujer que es el símbolo de la tierra inseminada; el refugio provisional, la casa, nos acoge en el pasaje hasta que la muerte nos devuelve a la morada definitiva (Bachelard, 1948: 101-2, 237). Es una imagen que se retrotrae a una práctica común en la prehistoria, la de enterrar bajo el suelo de la cueva o de la casa. Abundan los hallazgos arqueológicos en los periodos mesolítico sobre todo en Próximo Oriente, Jericó, Eynan, Karm Shahir, en el calcolítico: Chipre, Biblos e Irán, y durante el neolítico continuará tal práctica en Çatalhöyük [🏠] y en otras culturas secundarias. (Piggott, 1961: 35-64)

“Mercia Eliade subraya como la muerte se reduce a un regreso a la propia casa, el deseo tan frecuente de ser enterrados en el suelo de la propia casa es una forma de autoctonismo místico, la necesidad de estar en casa.” (Vigna *et al.* 1996: 37)

Sin llegar al extremo de nuestros antepasados, recientemente Daniela Vigna y Silvana Alessandria han llevado a cabo una encuesta entre los ancianos de una residencia de la tercera edad (veintiocho mujeres y ocho hombres), para averiguar qué «espacio» es el que ocupa la «casa» en su memoria, como imagen integrada en la propia existencia. Los resultados obtenidos, sintéticamente, se presentan así:

1- El recuerdo más vivo y persistente es el de la casa natal asociada a recuerdos felices siempre, seguida de la casa donde han vivido casados y con hijos, y la última casa, asociada a recuerdos tristes, enfermedades, muertes y abandonos.

2- La casa siempre se presenta con adjetivos positivos. Es un objeto gratificante. Existe una total identificación, y hablar de la casa es como hablar de sí mismo, de los sentimientos, de las sensaciones.

3- Se prefiere pensar en ella, idealizarla, pero se evita volver porque crea sufrimiento.

A lo largo de nuestra vida la «casa» es un referente cierto, firme y atemporal, esta idea constituye una de las pesas que sostiene el equilibrio mental y físico del ser humano.

“Nos volveríamos locos si nos levantáramos una mañana sin este recurso interior. Es un depósito de sensaciones que puede no usarse pero saber que está ahí, es consolatorio.” (Botta y Crepet, 2007: 58)

En el imaginario universal, la vinculación de la muerte con la casa es tan evidente que sólo hay que acercarse al mundo funerario para obtener el signo material que la reproduce. En la prehistoria en urnas cinerarias, griegos y romanos [🏠] la emulan en sus sarcófagos, al igual que durante la edad media, etc. persistiendo hasta llegar a la actualidad en panteones, lápidas... [🏠]

Un anciano de la investigación anteriormente citada pone en palabras la misma idea: “cuando muera estoy seguro de que volveré a mi casa. Sólo he de esperar y tener paciencia.” (1996: 40)

Así, volviendo al fenómeno «habitar», compendio de todo lo anteriormente expuesto, podemos extraer tres prioridades que lo determinan: lo privado, lo efectivo y lo cotidiano.

Lo privado¹³. Partimos de la constatación que el espacio en el que habita el sujeto es su extensión psicofísica, Verdú cita un dicho popular que sintetiza esta idea: “Cada cual hace de su vivienda una réplica de lo que es, y llega así a habitar la casa que merece” (1987: 2).



Montecucco (Etruria), 1ª mitad del IX sec. a.C.
[🏠] www.mv.vatican.va



Tumbas cementerio de Punahue en Región de los Ríos, Chile: 2011.
[🏠] www.antropologiavisual.cl/

13. **privado**. Del lat. *privātus*. || 2. Que se ejecuta a la vista de pocos, familiar y domésticamente, sin formalidad ni ceremonia alguna. (DRAE)
“Albert Hirschman recuerda que el término deriva del latín *privare* o, lo que es lo mismo, quitar a alguien algo, despojar. Añade como inciso que para las mujeres la jerarquía era la inversa. En inglés *public woman*, al igual que en francés *fille publique*, han sido durante mucho tiempo uno de los numerosos sinónimos de prostituta.” (Toyssot, 1988: 8)

14. **doméstico**. (Del lat. *domesticus*, de *domus*, casa) perteneciente o relativo a la casa u hogar. || 2. Aplicase al animal que se cria en la compañía del hombre, a diferencia del que se cria salvaje. || 3. Dicese del criado que sirve en una casa. (DRAE)

Pero para poder crear un espacio doméstico¹⁴ en el cual vivir (no exiliarse, no aislarse) se debe producir un constante y triple encuentro entre ese espacio, nosotros mismos y los demás. Aunque se trate de un espacio individual e íntimo, el prescindir del último elemento hace que desaparezca la posibilidad de crearlo, ya que la casa no es otra cosa que el espacio natural-domesticado/social-privatizado. La acción de domesticar forma parte del proceso de humanización. En la medida que el proceso avanza, la domesticación amplía las exigencias de satisfacción. Por esto el hecho de *habitar* en cada época varía dependiendo de las interrelaciones que el hombre establece entre sí mismo, la realidad circundante, las necesidades materiales, la moral, los valores estéticos, la tecnología, creencias, etc. En esta simbiosis se evidencian los flujos del mundo externo con doble valencia, una sirve para reconocerse a sí mismo en una cierta categoría sociocultural y otra, para manifestar ante los demás (familia, visitante, vecindad...) la identidad del ser y, como dice, Chadwick “el espacio doméstico es el escenario donde se plasma el nivel material, social y cultural del habitante.” (1988: 120) Y donde se construye buena parte de la seguridad, la sensibilidad y el bienestar del habitante.

15. **porte**. Del lat. *portāre*. || 4. Modo de gobernarse y portarse en conducta y acciones. 5. Buena o mala disposición de una persona, y mayor o menor decencia o lucimiento con que se presenta o se trata [ante los otros]. (DRAE) Precisamente, en italiano el término es *portamento*.

16. **comportamiento**. De *comportar*. conducta, manera de portarse. (DRAE)

17. Sobre el tema: Norbert Elias, *El proceso de la civilización*.

18. Adjetivo posesivo que habla de la propiedad del *yo*.

Es evidente la existencia de otros espacios no privados en los que sucede también un intercambio, como por ejemplo, el lugar de trabajo, o los de diversión, pero en ellos la conciencia existencial es nula o muy limitada. Fuera de casa delegamos en nuestro porte¹⁵ y comportamiento¹⁶, bastante estereotipado o normalizado, porque vivir en sociedad así lo requiere, es el coste que acarrea pertenecer a una especie civilizada¹⁷. Pero para el ser humano es necesario estar consigo mismo, desconectar del mundo, abstenerse de lo público por un buen número de horas; lo hará en un espacio *suyo*¹⁸. De ahí que sea connatural la necesidad de retirarse a casa al final del día, en primer lugar

19. **ecoico**. Del lat. *echoicus*. Perteneciente o relativo al eco. (DRAE)

20. **efectivo**. Del lat. *effectivus*. 1. Que produce el efecto esperado o que va bien para una determinada cosa. (DMLE Vox)

21. **práctico**. Dic. Espasa. Sinónimos y Antónimos. 1994: 478.

22. **efecto**. Del lat. *effectus*. 1. Lo que sigue por virtud de una causa. 3. Fin para que se hace una cosa. (DRAE)

23. **facto**. (Del lat. *factum*). hecho, en contraste con lo dicho o con lo pensado. (DRAE)

24. **acción**. Del lat. *actionem*, ac. de *actio*, proveniente del participio “actum” del verbo *agere* – “hacer, poner en movimiento, conducir”, derivado de la raíz indoeuropea *ag- “conducir, mover” y se encuentra en otras lenguas como en el griego *ἄγω* – *ágo* – «conducir, guiar», o *ἄγων* – *agón* – «reunión, encuentro». En sánscrito se encuentra *ajati* – «conduce»
www.etimologia.wordpress.com
(acceso junio 2012)

25. **actitud**. Disposición de ánimo de algún modo manifestada. (DRAE)

26. Que en la clasificación establecida por la filósofa Hannah Arendt en *La vita attiva*, correspondería a la primera de las tres actividades humanas fundamentales; la de «trabajo» que coincide con el concepto que Marx denomina “reproducción de la fuerza de trabajo”. Las otras dos actividades son la «productiva» en nada connatural a la condición humana, fabricación de bienes materiales y por último la llamada «acción» entendida como creación de algo nuevo.

para re-poner el cuerpo frente al próximo día y en segundo para reencontrar las raíces y la identidad imprescindible que permite nuestra existencia como sujetos. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la importancia significativa del espacio doméstico no radica en el tiempo que transcurrimos en él, sino en las connotaciones sensoriales que despierta en nosotros, en la intensidad emotiva que suscita, en la posibilidad de apertura y cierre, en el poder de atracción, en la oferta de entretenimiento, en la certeza de dominio y seguridad, en la afinidad ecoica¹⁹ que conseguimos establecer, ya que este espacio permite la reciprocidad de emisión y percepción de sonidos, temperaturas, formas, olores, movimientos, sabores, luminosidad, texturas, etc., como ya hemos visto en capítulos precedentes, la expresión real del cuerpo y de la mente.

Otra prioridad intrínseca del habitar es **lo efectivo**²⁰ cuyo significado sinónimo de «práctico»²¹ está claramente emparentado con la acción. A través de la acción perfeccionada logramos obtener la efectividad. Lo cotidiano es así, el resultado, el efecto²², lo *facto*²³, lo hecho porque ya experimentado. Pierre Mayol autor del cap. IX “Habitar” de *La invención de lo cotidiano*, define los espacios privados como:

“El territorio donde se despliegan y se repiten día a día las acciones elementales de las «artes de hacer», es de entrada el espacio doméstico, la vivienda a la que uno desea ardientemente retirarse, porque allí «se conseguirá la paz».” (Certeau *et alt.*, 1980: 147)

De aquí que concretemos la realidad del fenómeno habitar como una sucesión de acciones²⁴ conjugadas con actitudes²⁵, cuyo objetivo va más allá del mero desarrollo biológico del cuerpo humano²⁶, y más allá del cliché de uso establecido por la propia arquitectura. Aproximándonos a cualquiera de estas acciones que se ejecutan y son privativas de este ámbito, podemos observar un proceso que en sí mismo encierra la esen-

cia del ser y de su historia como expresa Certeau en el siguiente párrafo hablando de tareas en la cocina:

27. Tanto «símbolo» como «imagen» acuden a sumarse como factores abstractos a la realidad de la «experiencia» concreta.

“Hay una vida y una muerte de las acciones. Porque la acción técnica tiene como única duración el tiempo en que la constituyen una necesidad (material o simbólica²⁷), una significación y una creencia. La acción técnica, que se distingue de la acción expresiva que traduce un sentimiento o una reacción, se define primero por su intención de utilidad, su intención operativa. [...] Requiere toda la movilización del cuerpo, traducida en un movimiento de la mano, del brazo. [...] La realización de la acción se descompone en una serie ordenada de acciones elementales, coordinadas en secuencias de duración variable según la intensidad del esfuerzo necesario, organizadas sobre la base de un modelo aprendido del prójimo por imitación (alguien me ha enseñado a hacerlo), reconstruido en la memoria (así vi que lo hacían) o establecido por medio de ensayos y errores a partir de acciones vecinas (terminé por descubrir cómo hacerlo).” (1980: 208-10)

A pesar de que la realidad material, la económica o la cultural, a lo largo de la historia presentan cambios, el objetivo final de preparar alimentos, descansar, asearse... obliga la pervivencia de acciones delatorias del «hábito». En épocas anteriores los conocimientos requeridos en la casa, por ejemplo en el espacio cocina, eran meramente empíricos o sensoriales, (el olor agrio de la leche provocaba rechazo) y ahora es necesario accionar el conocimiento científico para descifrar la fecha de caducidad, la categoría, la procedencia, etc., a la vez nuevos instrumentos o herramientas han invadido con sus ruidos, texturas y olores, pero no por ello desaparecen referencialidades o se eclipsan percepciones.

28. **cotidiano**. Del lat. *quotidianus*, de *quotidie*, diariamente. Etimología que proviene de *quotus* – cuanto – y de *die* – día –, es decir, de cada día.

Lo cotidiano²⁸ enuncia sobre todo la realidad en el tiempo, podríamos decir que está constituido por un compendio de acciones que se repiten, por tanto efectivas respecto al espacio y que comportan alcanzar el estado “natural” del sujeto. Acudiendo a Heidegger, sostiene que el tiempo de lo cotidiano, es dilatador y tiene la facultad de activar la esencia de la conciencia y de exteriorizarla (1924).

29. Para Bergson: “Todo lo que se ofrece directamente a los sentidos o a la conciencia, todo lo que es objeto de experiencia, sea exterior sea interna debe ser tenida por real.” (1896: 259)

Jackes Lacan va más allá haciendo la distinción entre la realidad y lo real: La **realidad** (del latín *realitas* y éste de *res*, «cosa»), es el término lingüístico que expresa el concepto abstracto de lo real. La primera es el conjunto de las cosas tal cual son percibidas por el ser humano; la realidad es, pues, fenomenológica y está teñida y limitada por los medios lingüísticos y culturales. **Lo Real**, por su parte, es el conjunto de las cosas independientemente de que sean percibidas por el ser humano. El fundamento se encuentra en la distinción entre significante y significado.

es.wikipedia.org (acceso julio 2012)

HE DECIDIDO ENFRENTAR LA REALIDAD, ASÍ QUE APENAS SE PONGA LINDA ME AVISAN



Dessin © Quino/Ediciones de la Flor, Buenos Aires

Tomemos a Berger y Luckmann para determinar el concepto de realidad²⁹ como fenómeno que se consume en el espacio doméstico a través de la “cotidianidad” en el cual se agudiza el dominio de la intimidad del ser.

“Entre las múltiples realidades existe una que se presenta como la realidad por excelencia. Es la realidad de la vida cotidiana. Su ubicación privilegiada le da derecho a que se la llame suprema realidad. La tensión de la conciencia llega a su apogeo en la vida cotidiana, es decir, ésta se impone sobre la conciencia de manera masiva, urgente e intensa en el más alto grado. Es imposible ignorar y aún más difícil atenuar su presencia imperiosa. Consecuentemente, me veo obligado a prestarle atención total. Experimento la vida cotidiana en estado de plena vigilia. Este estado de plena vigilia con respecto a existir y aprehender la realidad de la vida cotidiana es para mí algo normal y evidente por sí mismo, vale decir, constituye mi actitud natural.” (1978: 39)

Ateniendonos al lenguaje, que para Lacan está en la base de las diferentes interpretaciones del término «realidad», concretizaremos la multivalencia significativa en lengua española partiendo de su morfología: “Las terminaciones con el sufijo *-dad* derivan de sustantivos abstractos procedente de adjetivos que significan cualidad o propiedad que se realiza, se hace real, en un ente concreto”. Las propuestas significativas en la entrada de **realidad** el DRAE son tres: “1. Existencia real y efectiva de una cosa. || 2. Verdad, lo que ocurre verdaderamente. || 3. Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio.” Así, se observa, por una parte el significado como concepto teórico que abarcaría el conjunto de todo lo que es real. Por otra, la sinonimia de realidad y verdad como acción, por último, el significado como concepto concreto que aludiría a algo «individuo», es decir indivisible, existente en tanto que es percibido en la experiencia del sujeto.

De esta forma la cualidad de real está indisolublemente vinculada a lo experimentado, efectivo, individual, cotidiano, a lo

30. “Para nosotros es real lo que es de verdad. Es verdadero lo que corresponde a algo real y es real lo que es de verdad. El círculo se ha cerrado.” Heidegger concluyó así, ya que no cree que se pueda dar una definición satisfactoria desde el punto de vista cognoscitivo, obviamente está en total desacuerdo con la definición imperante: “Verdad significa hoy y desde hace tiempo concordancia del conocimiento con la cosa.” (Heidegger, 1936)

31. Su ideal era “ crear una forma tan natural –entendida en relación con los factores ambientales y las condiciones impuestas- que nunca haga pensar que han sido diseñados por un arquitecto.” (Rasmussen, 1957: 7)

32. Especificamos «occidental», porque en Extremo Oriente, por ejemplo y en otras muchas culturas, amén de todas las culturas nómadas, no es primordial esta cualidad. (op. cit. 84)

33. **sólido**. Del lat. *solidus*. Firme, macizo, denso y fuerte. ||3. fig. Asentado, establecido con razones fundamentales y verdaderas. (DRAE)

34. “[...] el varón prudente que edificó su casa sobre roca; vino la lluvia, se salieron los ríos, soplaron los vientos y descargaron contra la casa, pero no se hundió, porque estaba cimentada sobre roca. [Por el contrario], el necio edificó su casa sobre arena. Cayó la lluvia, vinieron los torrentes, soplaron los vientos y dieron sobre la casa, que se derrumbó estrepitosamente.” (Nácar-Colunga, 1944 Mt. 7,21-27).

verdadero³⁰. El espacio doméstico queda legitimado para que el habitante lo experimente es decir, desencadene en él, por él y para él la condición poética y de este modo el espacio cobre vida.

Veamos ahora algunos componentes que la arquitectura, como fenómeno constructivo funcional, aporta a la delimitación del espacio y a la creación del carácter doméstico teniendo en cuenta aquellas cualidades que el habitante percibe. Para ello, seguiremos algunas pautas propuestas por Steen Eiler Rasmussen en *La experiencia de la arquitectura*. Según nuestro enfoque fenoménico-sensorial presenta ciertas lagunas, tales como un discurso objetivado casi completamente en el edificio y no en el habitante, una óptica evidente de tendencia racionalista y la persistencia de la vista como, casi, el único captador de referencias espaciales. A pesar de ello, es un manual clásico que expone precozmente un encuadre «experiencial» de la arquitectura, muy marcado por la tradición nórdica -era danés- vinculándola al entorno³¹, y por tanto de clara vigencia.

Comencemos por un valor que es fundamental en nuestra casa fenomenológica occidental³².

Solidez. De acuerdo con el significado de la primera y tercera acepciones de la entrada: **sólido**³³ en el DRAE, podemos afirmar que lo sólido se contrapone a lo inestable, voluble o frágil, de ahí que las partes sólidas en la construcción se correspondan con los componentes estructurales y, por tanto, sea materia oculta, normalmente, a los sentidos del habitante³⁴. La solidez de la casa se percibe en su conjunto, de un modo más concreto en los materiales que no sufren deformaciones o variaciones y que resisten a los elementos externos: lluvia, nieve, ruidos, viento, variación de temperaturas, probables enemigos –que a lo largo de la historia se suceden- en definitiva lo protegen. En la regularidad de los acabados, en equilibrios térmi-

cos, en la impregnación temporal, etc.

Como todos los factores del espacio doméstico, la solidez ha experimentado cambios siguiendo una tendencia general hacia la diafanidad espacial sin mengua de la resistencia. En algunas ocasiones se realiza a través del aligeramiento de muros y estructuras portantes otras mediante innovaciones técnicas o de materiales. El objetivo perseguido es siempre más luz, entendida esta como luminosidad y volumetría libre, conseguidas mediante aperturas tanto murales como estructurales. Los logros más acentuados los llevarán a cabo los arquitectos racionalistas o/y funcionalistas, extendiéndose a la práctica del entero siglo XX. Lo cual no quita para que abunden ejemplos constructivos que insisten en recalcar la solidez y, a la vez, aportan grandes novedades al panorama arquitectónico; es el caso de *Villa Müller* de Adolf Loos [📷], donde la potencia muraria se subraya con el uso de materiales pesados y colores oscuros, (mármol cipolino de Sión y verde del valle del Ródano). O un ejemplo mucho más cercano: *Casa Gaspar* de Campo Baeza [📷], en la que el blanco rotundo conjuga perfectamente la sensación de claridad con solidez. No señalamos otros elementos que se suman a la consecución de ese resultado y que sin duda también inciden pero que alargarían demasiado el discurso.



Salón, *Villa Müller*, Adolf Loos. Praga, 1928-1930. [📷] es.wikiarquitectura.com/



Salón, *Casa Gaspar*, Campo Baeza. Zahora (Cádiz), 1990-1992. [📷] es.wikiarquitectura.com/

35. “Dos viviendas, una encima de otra, con habitaciones de dimensiones exactamente iguales y con los mismos huecos, pueden ser totalmente distintas sólo por las cortinas, el papel pintado y los muebles.” (Rasmussen, 1957: 31)

A parte de la objetividad física de los distintos materiales, es obvio que cada cultura estima la solidez de la casa respecto a su tradición, ambiente natural, recursos y disponibilidad tecnológica. (Norberg Schulz: 1979). Y, por supuesto, la singularidad del habitante³⁵ que gestiona empatías ante lo que reconoce o desea. “No hay una idea objetivamente correcta de la apariencia de una cosa, sino un número infinito de impresiones subjetivas.” (Rasmussen, 1957: 33) [📷]

La percepción de lo sólido en la casa atañe a tres sentidos con



Vistas interiores de distintos apartamentos, con idéntica estructura y orientación. De Barbara Corsini, Barcelona: 1963. [📷] G. Gili Galfetti. *Mi casa mi paraíso*. 1999: 6.



Salón, *Kings Road's House*, R. M. Schindler, Los Angeles, 1921-22. [📷] www.vitrubio.ch/

36. El aspecto preanuncia el movimiento Brutalista que habría de llegar en la década de los cincuenta con pleno desarrollo en las décadas de los sesenta y setenta.



Salón, *House Millard* (La miniatura), Frank Lloyd Wright, Pasadena, 1921-1923. [📷] www.vitrubio.ch/

preferencia: al tacto, la vista y el oído. Si los dos primeros nos resultan evidentes el oído, tal y como el mismo autor afirma en el cap. X (1957: 189-198), nos proporcionará los datos más fiables sobre la macidez. Los materiales a través de su masa, sustancia y densidad nos aportan distintas sensaciones: notas más fuertes y reverberaciones más largas cuanto mayor es su solidez. A diferencia de la vista, el sonido no engaña. Pensemos en una habitación delimitada con el sistema *Pladur* o cartón-yeso; su apariencia es de tabique enlucido, pero los sonidos son notas más apagadas. Otro ejemplo lo tenemos con el falso parquet; tanto el tacto de nuestros pies como el sonido que emiten delatan que no se trata de madera. Al mismo tiempo incidirá directamente en la variación de temperatura.

Uno de los materiales que más va a influir en el desarrollo de la solidez en nuevas estructuras, es el hormigón armado. Durante el primer cuarto del siglo se va a suceder la experimentación de su empleo, con método de encofrado (cemento en estado líquido) y como paneles prefabricados, *textile blocks*. Sirvan como ejemplo dos de las primeras casas que se construyen íntegramente con él, incluidos suelos, la *Casa Millard* de Wright y la casa de su colaborador Schindler, *Kings Road's House* [📷]. En ambas se hará uso de bloques de hormigón prefabricado dejando completamente a vista la estructura, tanto en el exterior como en el interior de la casa. La diferencia radicará en que el discípulo dará fe a las palabras de Wright: “El material más barato y considerado el más feo...” dejando sin tratar las superficies. De este modo el aspecto económico es evidente y, para los no iniciados³⁶ se confirmaba la fealdad gris del cemento desnudo. Por el contrario, en la *Casa Millard* [📷] Wright incluye un acabado geométrico-vegetal, de clara influencia maya, que transforma la expresión ruda de la superficie, creando una textura orgánica que dota de movimiento y

da vida a los amplios paños atenuando la apariencia contundente de la solidez.

“Como regla general, puede decirse que los materiales con texturas pobres mejoran con un relieve marcado, mientras que los materiales de alta calidad pueden soportar una superficie lisa; de hecho, parece que les favorece la ausencia de relieve o decoración.” (Rasmussen, 1957: 139)

Textura. Vemos pues, que la textura es un elemento decisivo a la hora de percibir superficies y planos. Como hemos referido en el párrafo anterior, alterando el acabado enfatizan o suavizan estructuras, también crean contrastes cuando se conjugan distintos materiales. Cabe, en primer lugar, determinar qué es la textura. Término que proviene del latín *textūra*. Según el DRAE es la “disposición y orden de los hilos en una tela.” El diccionario Vox añade: “Forma en que están colocadas y combinadas entre sí las partículas o elementos de una cosa.”

Intentando ampliar y precisar lingüísticamente Moholy-Nagy³⁷, estableció cuatro términos cuyo significado es bien distinto pero que giran entorno a la presencia final del objeto

[📷]:

“*Estructura* designa «la forma inalterable de construcción del entramado del material», esto es, la relación estructural del material.

Moholy entiende por *textura* «la superficie final orgánica de cada estructura hacia afuera», también hablaba aquí de «epidermis orgánica».

Factura, derivada del latín “*facere*~hacer”, es, según Moholy, «la forma y la apariencia, el resultado sensorialmente perceptible» que se muestra en toda transformación de material. [...] Un cuarto estado material que Moholy coloca muy cerca de la categoría «*factura*» o que subsume en ella es la «*acumulación* regular, irregular o rítmicamente organizada. Se trata de un estado difícil de determinar» en el que el rasgo típico es la «*adición*» y que –sin una fuerte cohesión interna– es «generalmente fácil de modificar.» (Wick, 1982: 134-135)

Podemos afirmar que el uso generalizado del término «*textura*» alude a los componentes que conforman la materia de un

37. Laszlo Moholy-Nagy, invitado por Gropius en la Bauhaus, sostuvo cursos, llamados preliminares, y el taller de metal desde 1923 a 1928. Su objetivo pedagógico era el de educar la sensibilidad para enriquecer el disfrute del hombre y hacerlo más activo en el mundo.



Estructura del granito: cuarzo feldespato y mica.

Textura: la superficie de los lados sin desbastar.

Factura: el plano liso, resultado del proceso de pulido.



Acumulación.

cuerpo en su superficie. Se perciben mediante el tacto y la vista, por separado o conjuntamente, lo cual da mayor riqueza a la percepción. Arnheim, aludiendo a la perspectiva aérea en pintura, considera que se consigue apoyándose en “gradientes de luminosidad, saturación, nitidez, **textura**, [...]” (1954: 285) es decir, incluso de modo visual, la textura es capaz de crear espacio, va más allá del contacto directo con la materia generadora. Pero tengamos en cuenta que en este caso puede resultar difícil diferenciar la textura del color; no así con la mediación del tacto. En reproducciones artificiales de texturas, como pueden ser la pintura, la fotografía o escultura, no siempre, esta evidencia superficial captada por el ojo, corresponde a una alteración material del cuerpo observado, sino que se obtiene a través del color y/o la luz. (Arnheim, 1954: 282-286)

Tratándose de la arquitectura las texturas incumbirán efectivamente a una percepción fisiológica, sea visual o óptica. La determinación de ambas quedará recogida por un amplio repertorio de términos: liso/a, blando/a, suave, flácido/a, frío/a, poroso/a, áspero/a, tibio/a, elástico/a, puntiagudo/a, mullido/a, húmedo/a etc. A las que se añaden otras calificaciones con alusión táctil pero objetivables a través de la percepción visual: opaco/a, desgastado/a, centelleante, apagado/a, deslumbrante.

La variedad de texturas es infinita, ya que aún teniendo cada materia la propia, estas no son inmutables, algunas cambian con el paso del tiempo; ejemplo la tersura de la piel de un sillón nuevo, después del uso prolongado se presenta ajada, deslucida, sin consistencia. Otras texturas cambian con la temperatura; ejemplo; la goma, que con el frío se endurece y con el calor se ablanda e incluso se adhiere.

De la importancia de este elemento para la arquitectura, y para todo el arte³⁸, se hace portavoz la escuela de la *Bauhaus* (lite-

38. Recordemos que una de las ideas de Walter Gropius al fundar la escuela era “la unificación de todos los géneros y todas las partes de la artesanía bajo la primacía de la arquitectura” (Wick, 1982: 63)

39. Postulado lanzado con este término por Marinetti en Italia.

ralmente, Casa de construcción). Empeñada en dar un renovado impulso a la obra artesanal, se propone la activación de la conciencia sensorial; una de las proclamas de Raoul Hausmann atestigua las pretensiones de *Taktilismus*³⁹, es decir del tacto:

“[...] nosotros postulamos el acrecentamiento y la conquista de todos nuestros sentidos. ¡¡¡Queremos hacer estallar los límites de todos nuestros sentidos!!! [...] ¡¡Exigimos el tactilismo, al igual que también exigimos el odorismo!! ¡¡Entendámos lo táctil y cimentémoslo científicamente más allá de la simple ocasionalidad y hasta ahora!! El arte táctil completará al hombre. [...] Queremos dirigirnos al perfeccionamiento de nuestros sentidos corporales más importantes; ¡¡viva la emancipación táctil!! [...] ¡¡el tactilismo es la modalidad eventual del disfrute de la vida!! [...]” (Wick, 1982:131)

La importancia de la percepción táctil (recordemos -cap. I, según Mazzeo- es el sentido que más información nos procura), determinará muchas de nuestras sensaciones de forma directa, o por sinestesia, que repercutirán en nuestras emociones. Todos hemos experimentado el flujo de rechazo o atracción que genera cierto tipo de textura. “Aunque la textura sea insignificante, su tacto y su aspecto nos afecta” (Rasmussen, 1957: 134). En muchos casos no existe una respuesta fundada en las características físicas de la superficie que nos produce esa determinada reacción. No se puede dar una respuesta científica a la valoración de cada textura. Es fácil suponer que a la sensación asociamos un factor experimentado previamente y que altera la percepción. Añadir también que a la hora de mostrar preferencias o idoneidades para satisfacer la experiencia habitacional:

“Los materiales no sólo se juzgan por la apariencia de su superficie, sino también según su dureza y su capacidad de conducción del calor. Los que se ponen muy fríos o muy calientes son igualmente desagradables. La madera es un material agradable porque nunca nos recibe con un salto de temperatura.” (Rasmussen, 1957: 147)

Aunque ya aludimos en cap. I, no debemos olvidar la importancia que cobra en el espacio doméstico la percepción de sustancias cuya textura se capta con la boca: densidad, graseza, astringencia, granulosidad, frescor, etc. Es indudable que no suman elementos espaciales pero sí comportan asociaciones al espacio que puede influir en la vivencia del mismo. O viceversa; distinto espacio puede alterar los sabores. Como dice el arquitecto Mario Botta:

“Todos sabemos que un plato de pasta comido en una *trattoria* italiana no tiene el mismo sabor que comido en una taberna española, existe la sinestesia.” (2007: 5)

La luz. En el resultado final de la obra arquitectónica la luz es uno de los factores determinantes, ya que configura el espacio físico e inspira en el habitante sensaciones directas, identificables y con posibilidad de rectificación según veremos en el análisis de los conectivos y luz artificial.

Su característica más peculiar es su variación constante en el caso de la luz natural, por tanto incontrolable, y la versatilidad en el caso de la luz artificial que, al contrario, es posible dirigirla, atenuarla, potenciarla, etc.

Tres elementos que a nosotros nos incumben intervienen en los efectos de luz: el **color**, con toda la gama de cálidos y fríos, resultado de la frecuencia de onda; así, los colores más fríos serán consecuencia de una frecuencia más baja, en cambio aparecerán colores cálidos cuando sea más alta.

Otro elemento es la **cantidad** o flujo luminoso. En el caso de la luz natural depende de causas climáticas, horarias, aperturas, etc. y en el caso de la luz artificial de los lumen⁴⁰ procedentes de electricidad, gas, cera, queroseno, etc.

Y por último la **dirección**. Cuando su enfoque es directo presentará una calidad dura. Todos los haces de luz se concentran directamente en el objeto, lo cual produce sombras muy nítidas



Iluminación de primavera / iluminación otoñal. Casa Farsworth. Ludwig Mies van der Rohe. Plano California. (1945-1951) [📷] www.postiar.com

40. **lumen**, *Ópt.* Unidad de flujo luminoso equivalente al emitido en un ángulo sólido de un estereorradián, procedente de un foco puntual cuya intensidad es de una candela. (DRAE)

y contrastadas con la zona iluminada. Al respecto dice Rasmusen:

“una ‘luz frontal’ es generalmente una mala iluminación. Cuando la luz cae sobre un relieve casi en ángulo recto, la sombra quedará reducida al mínimo, y con ella el efecto plástico. El efecto de textura también será pobre porque la percepción de la textura depende de las diminutas diferencias de relieve.” (1957: 156)

Contrariamente cuando el enfoque es indirecto se obtiene una calidad suave. La apariencia es difuminada, menos dramática y pasan desapercibidos pequeños detalles.

De entre las infinitas estrategias arquitectónicas para el encauzamiento de la entrada de luz natural en el espacio doméstico, enumaremos tres, por su uso frecuente y resolutorio.

1.- Espacio circundado entera o mayormente por un sistema de abertura total. Dará como resultado estancias diáfanas y luminosas, incluso las zonas sombrías no presentarán una oscuridad muy marcada de modo que es posible apreciar los relieves. El primer arquitecto que inaugurará en un espacio doméstico el uso del muro cortina es Mies Van der Rohes en la *Casa Tugendhat* (1929-1930). A partir de ese momento serán innumerables⁴¹ los ejemplos de viviendas que apliquen esta tipología de cierre, en algunos casos llevados al extremo como el mismo autor en la casa *Farsnworth*⁴² (1945-1951), Philip Johnson en su propia casa de *New Canaan* (1949), Pierre Koenig con la *Casa Stahl* (1959-1960), famosísimo voladizo de cristal sobre la nocturna ciudad de Los Ángeles, en la *Casa Middleboe* (1953) de Jørn Utzon, en la *Casa Tallon* (1970) del arquitecto Ronnie Tallon, en la *Casa Sun Valley* (1986) de Arne Bystrom, en la *Casa de agua y cristal* (1995) de Kengo Kuma o la *Casa R128* (1997-2000) de Werner Sobek. Pero en todas estas casas se ha tenido que planificar en el momento de su proyectación algún método corrector a la exposición lumínica y de garantía a la intimidad, además de una adecuada solución al problema de aislamiento



Exterior e interior. *Casa Tugendhat*, Ludwig Mies Van der Rhoë. Brno, República Checa (1928-30) [] es.wikiarquitectura.com/

41. Sobre el tema: *Casas de cristal*, Josep María Minguet, Barcelona: Instituto Monsa, 2007.

42. Interesante la novela *La casa de cristal* de Simon Mawer (Tusquets: 2011), que narra el proceso de construcción de esta casa y los abatares sufridos hasta nuestros días.

43. “es el resultado de la unión permanente de dos o más hojas de vidrio con una o varias capas intermedias de polivinilbutiral (PVB, material plástico con muy buenas cualidades de adherencia, elasticidad, transparencia y resistencia) mediante calor y presión.” (Arán Molina, 2011)

44. “brindan la posibilidad de tener un gran control sobre la transmisión de luz y de energía, así como conseguir diferentes aspectos estéticos. La función básica del vidrio reflectivo es reducir la entrada de calor en verano, [...] y disminuir las pérdidas de calor en invierno.



Creek Veau House, Pill Creek, Cornualles, Inglaterra. 1966.
[📷] [google.it/](https://www.google.it/)



Patio, Casa Batlló, Antonio Gaudí, Barcelona (1904-1907).
[📷] es.wikiarquitectura.com/



Escaleras, casa en Dazaifu, Hiroyuki Arima, Japón. 1995.
[📷] Asensio (2006: 14)

térmico y acústico. Por estas razones de ingeniería técnica y los elevados costes, sólo en la última década del siglo XX han proliferado los grandes muros cortina en bloques de viviendas. Para ello ha sido crucial la aparición de la carpintería de acero, el hueco practicable con soluciones poco intrusivas y una nueva generación de vidrios, como el laminado⁴³ y reflectivo⁴⁴ que responden a las necesidades de presión, transparencia, seguridad, acústica y barrera contra los rayos ultravioletas.

En el interior el habitante también ha tenido que intervenir para atenuar los excesos luminosos, con propuestas efímeras y más personales como veremos más adelante.

2.- Espacio con lucernario, o proyección de la luz desde arriba. Paradójicamente, también será un espacio abundantemente iluminado, con luz más tamizada, suave y difusa siempre que se guarde la proporción entre la abertura, la altura y la superficie a iluminar. Al mismo tiempo es preciso que la sección del lucernario coincida con la geometría de la planta; es decir, a planta cuadrada, lucernario cuadrado, a planta rectangular, lucernario rectangular, etc. Y para optimizar las calidades de luz la situación, preferentemente, debe ser equidistante a todos los muros.

Cuando el techo completo es un gran lucernario, más que dar la sensación de interior, con los relieves y sombras naturales correspondientes a los objetos distribuidos, se tiene la sensación de un espacio uniforme, con escasa acentuación en las texturas y demasiado contraste en los colores. Un espacio con esta iluminación se presta a usos conectores como pasillos, escaleras, entradas, galerías y cubrición de patios. [📷]

3.- Por último el espacio que recibe la luz por un lado a través de una abertura, sea ventana, balcón o ventanal. Rasmussen fundamenta la preponderancia de este sistema lumínico a partir de los estudiados efectos que los ricos mercaderes holandeses experimentaban en sus casas. Obligados por la climatología a perma-



Casa Waldman, Peter Waldman, Virginia, EEUU, 1996. (p. 486) Dentro de una arquitectura de tendencia orgánica se presenta un lucernario cónico irregular con claro objetivo simbólico-estético y lumínico muy teatral, ya que está construido con tejido translúcido que emana una difusa luz amarillenta sobre una compleja estructura de diversos materiales. [📖] Asensio (2006: 492-3).



Pieter de Hooch, *La visita*. Oleo sobre tela, (hacia 1657). [📖] www.paintingdb.com



Frank Lloyd Wright, *Casa Goetsch-Winkle*, California (1939) [📖] www.WordPress.com

necer mucho tiempo dentro, y por una planta que definía la compacidad de sus ciudades, sólo quedaba una fachada estrecha como proveedora de luz a la entera profundidad. Así ensayaron ventanas amplias enrasadas en altura con el techo y divididas en dos cuerpos; el inferior con contraventanas que se abrían hacia afuera y vidrios coloreados para celar la intimidad, las superiores transparentes y con contraventanas internas. El juego de abierto, cerrado, visillos, y cortinajes que tamizaban y proyectaban la luz necesaria, creaba interiores perfectamente iluminados y de gran sugestión sensorial según se puede observar en los cuadros de Vermeer, Hooch o Rembrandt. La mejor luz es la de los lucernarios laterales elevados. Frank Lloyd Wright esto lo sabía y en todas sus casas de ‘planta libre’ algunos de los muros y tabiques no llegan hasta el techo, dejando aberturas en la parte superior por donde entra la luz natural.

Tanto entre los parámetros para la vivienda mínima como en las obras de autor, será la tipología de un vano lateral por habitación la solución más utilizada. Presenta las menores dificultades técnicas, ya hemos hablado de los grandes avances del hueco practicable que presenta gran variedad de soluciones: correderas, guillotina, basculantes o pivotantes y la mayor conveniencia económica respecto a la calidad del resultado, sobre todo al reducir las medidas y estandarizar materiales. No debemos olvidar que el siglo XX es el periodo de la historia en el que la edificación se transforma de manera radical en el “arte de la especulación”. La confluencia de varias causas lo hacen posible: abundantes reconstrucciones tras las dos Grandes Guerras, en España La Guerra Civil, masificación de las ciudades por procesos de industrialización, afianzamiento de la casa como inversión, aumento en las tasas de natalidad, etc.

Retomando el discurso de la luz natural, debemos apuntar que la luz no sólo es claridad y visión, es, además, color; ya que los co-

lores pertenecen a la luz, no al objeto. Un ejemplo que lo evidencia, es la tonalidad «alterada» que adquiere todo aquello que se halla alrededor de un buen fuego en la oscuridad.

A la vez, la textura de los materiales también será decisiva en el resultado final de la iluminación. Por ejemplo; la luz en un espejo cambia de dirección de modo uniforme, sin embargo en un objeto rugoso lo hace en direcciones distintas, por lo tanto vemos distintas absorciones, reflexiones y refracciones⁴⁵. Así, el resultado será más claro o más oscuro, dependiendo del ángulo en el que se refleja la luz.

45. **refractar.** *Fís.* Hacer que cambie de dirección el rayo de luz que pasa oblicuamente de un medio a otro de diferente densidad. (DRAE).

“La capacidad física que un objeto tiene de absorber y reflejar la luz que recibe se llama luminancia o reflectancia y es una propiedad constante de toda superficie.” (Arnheim, 1954: 311)

Respecto a la luz no natural, el siglo XIX aportará un elemento decisivo para que el interior del espacio doméstico pueda reinventarse: la electricidad⁴⁶. La sustitución de las diversas fuentes lumínicas, que hasta entonces habían sido de uso común en las casas, se produce de forma decisiva a pesar de la complejidad infraestructural que interviene en su producción, transporte y distribución, en los primeros años del siglo XX. El uso de esta nueva energía iluminativa repercute en la visibilidad de espacios internos que antes estaban relegados a la oscuridad o, en el mejor de los casos, a la penumbra durante las horas diurnas y modifica incluso las costumbres de la nocturnidad, prolongando la vigilia independientemente de los ritmos solares. Según Bartolomé Rodríguez,

46. La primera casa con electricidad fue la construida por el arquitecto Norman Shaw en 1880, de forma experimental ya que el propietario, Lord Armstrong, era vecino y amigo de Joseph Swan, inventor de la lámpara de filamento de carbono. (Rybczynski, 1986: 153)

“el auge electrificador se retrasó en España hasta poco antes de la I guerra mundial. [...] Pero hacia 1935 un 90% de la población española alcanzaba a disfrutar del servicio eléctrico en casa.” (2007: 18)

A la demora inicial viene a sumarse el estancamiento en el que se mantienen las infraestructuras, los usos, el consumo y las tecnologías hasta finales de la década de los sesenta. Lo cual nos

hace deducir fácilmente que la «lucidez» de los hogares españoles resultaba un tanto tenebrosa. Sirva como ejemplo la anécdota que el ingeniero Lázaro Urra, citada en Bartolomé Rodríguez. 2007: 42)

«Hacia principios de siglo se instaló la luz eléctrica en mi casa [...]. Antes de instalarla, en cuanto anochece se alumbraba la casa. El quinqué de petróleo sobre la mesa del comedor, otro en la cocina, unos mecheros que llamaban de gasógeno que no sé si eran de acetileno, pues ignoro si entonces se usaba ya el carburo de calcio, y velas en varios sitios mantenían una débil iluminación en toda la casa, que duraba hasta que el último que se acostaba lo apagaba todo [...]. Desde que tuvimos alumbrado eléctrico vivíamos en las tinieblas. A cualquiera que dejara encendida una bombilla sin necesidad, se le regañaba inmediatamente y se consideraba un enorme despilfarro [...].»

“35 Bujías

Sí. Cuando quiera yo/ la soltaré. Está presa/ aquí arriba, invisible./ Yo la veo en su claro/ castillo de cristal, y la vigilan/ —cien mil lanzas— los rayos/ —cien mil rayos— del sol. Pero de noche,/ cerradas las ventanas/ para que no la vean/ —guiñadoras espías— las estrellas,/ la soltaré. (Apretar un botón)/ Caerá toda de arriba/ a besarme, a envolverme/ de bendición, de claro, de amor, pura./ En el cuarto ella y yo no más, amantes/ eternos, ella mi iluminadora/ musa dócil en contra/ de secretos en masa de la noche/ —afuera—/ descifraremos formas leves, signos,/ perseguidos en mares de blancura/ por mí, por ella, artificial princesa,/ amada eléctrica.” Pedro Salinas, *Seguro Azar* (1929: 86).

¿Qué propiedades ofrece este elemento al habitante del recinto doméstico? Pedro Salinas, todavía reciente el invento en las casas, muestra su rendición amorosa ante la electricidad que desafía al sol camuflándose en la invisibilidad de la bombilla apagada, y a la oscuridad cuando se enciende, todo ello con el simple gesto de “apretar un botón”. Además de esta esencia potencial de «dominio» por parte del usuario, la luz eléctrica permite modificar su intensidad, el enfoque, los matices, la gradación, continuidad, etc. Involucrándose completamente como fuente de energía en las tareas (electrodomésticos), en el ocio (video juegos), en la comunicación (radio, televisión, teléfono) e, incluso, en la supervivencia doméstica, su carencia es probable que desencadenara la desintegración del «hogar» (célula de reproducción, alimentación y descanso, por encima de afectos, vínculos e intereses). De aquí que “La luz es el elemento que da vida y que es, tanto en cualidad como en cantidad, absolutamente central en nuestro bienestar.” (Day, 1990: 178)

El color. La luz es portadora en sí de una mezcla de colores; cuando incide en un objeto éste absorbe⁴⁷ unos colores y refleja⁴⁸ otros. El rango de luces que refleja es el que da el color al

47. **absorber.** *Fís.* Tratándose de radiaciones, amortiguarlas o extinguirlas en el cuerpo que atravesan. (DRAE)

48. **reflejar.** *Fís.* Hacer retroceder o cambiar de dirección la luz, [...] oponiéndole un cuerpo liso. (DRAE).



49. El color de la madera es intrínseco para todas las maderas del mismo tipo, pero sufrirá variaciones circunstanciales cuando se seca, cuando se moja, etc. La pintura, altera el color de la madera de forma artificial y en superficie.

objeto, es decir, son los colores que no absorbe. Tal «selección» depende del material con el que está hecho, es decir, es una cualidad intrínseca del objeto o también puede ser una característica accidental bien sea natural o artificial⁴⁹. Como asevera Day: “No podemos ver la luz en cuanto tal, sino solamente en su encuentro con la sustancia.” (1990: 179). El color blanco es el material que absorbe por igual todas las luces y refleja por igual, en su mayor parte, todas las luces. Por el contrario, el negro es la materia que absorbe de forma uniforme todos los colores de que está compuesta la luz pero los refleja en escasa o nula medida.

La vista es el único sentido que detecta el color siempre que se den dos condiciones indispensables, la luz y la diafanidad. Precisamente, por su vinculación exclusivamente visual, los colores desde siempre han gozado de gran relevancia a la hora de definir el mundo: su identificación, vocabulario y uso, son los primeros conocimientos que adquirimos. Quizá por esta dogmatización occidental, se les han vinculado o adjudicado sensaciones que, en realidad son otros órganos los que nos las procuran. Algunos colores pueden sugerir la sensación táctil de calor, como es el caso del rojo intenso, o humedad, viendo determinada gama de verdes, o pesadez, como ocurre con el marrón, la vista del azul muy claro, al contrario, transmite levedad, etc., pero se trata de asociaciones de nuestra mente con experiencias vividas o con modelos introspectados culturalmente.

Una vez capturado por nuestra retina el color, en el cerebro se desencadenan los mecanismos perceptivos que permiten una interpretación personal. En última instancia, más allá del hecho físico, las emociones⁵⁰ que suscita percibir un color es subjetiva ya que depende del bagaje psicofisiológico como analizamos en el capítulo 1.

En la Enciclopedia Británica encontramos la siguiente conclusión a los múltiples intentos por establecer una teoría sobre la

50. Sobre el tema de la relación entre los colores y las emociones y sentimientos: *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* de Eva Heller en Gustavo Gili. Barcelona: 2011.

51. A la entrada, **color**; *percepción del color*. Britannica Online Encyclopedia (acceso agosto 2012)



Habitación típicamente masculina. [📷] www.decorahoy.com

52. Sería un punto de estudio saber porqué Leopoldo Alas Clarín extiende una piel de tigre a los pies de la cama de Ana Ozores. Aunque, el autor nos confirme que conoce bien los códigos simbólicos cuando pone en boca de Obdulia las siguientes palabras: “La piel de tigre, ¿tiene un *cachet*? Ps... qué sé yo. Me parece un capricho caro y extravagante, poco femenino al cabo.” (Clarín, 1884: 215)

53. **J. W. Von Goethe**. *Explicación de la teoría de Newton*, Segunda parte, *Teoría de los colores*, 1810.

54. Aunque pueden no ser así para todas las personas. Hacemos la salvedad porque Eva Heller tacha de obsoletas las afirmaciones de Goethe, a pesar de que ella misma en sus argumentaciones parte de sus tesis (las de Goethe) a la hora de hacer asociaciones de sensaciones ≈ color, emociones ≈ color y sentimientos ≈ color.

percepción del color, que a lo largo de la historia, se han llevado a cabo por parte filósofos, científicos o a través de la investigación de artistas y diseñadores:

“El número y variedad de tales teorías demuestra que no pueden aplicarse reglas universales: la percepción del color depende de la experiencia individual.”⁵¹

Pero esta experiencia individual, no debemos olvidar, que se cimienta en la propia cultura, en la que los colores están impregnados de un significado común o son en sí mismos símbolos asociados a determinados objetos o características. Es innegable la multitud de convenciones y estereotipos que existen sobre los colores a los que no podemos sustraernos porque ni siquiera somos conscientes de ello. Un ejemplo banal: el espacio varonil marca oscuros, opacos y una gama de tonalidades escasa; los puntos de luz los dan el cristal, el espejo y los niquelados. Como recurrente, en las referencia consultadas, un toque de piel sea cuero o curtida en pelo parece que también aporta algo de «color masculino»⁵².

Por otra parte, según estableció Goethe⁵³ mediante estudios experimentales, conociendo ciertos efectos físicos que se consideran universales e incontrovertibles⁵⁴, se hace uso de los ellos para suscitar emociones, reacciones o sentimientos. Podemos enumerar, sin alejarnos demasiado del enfoque de los colores que dio Goethe, el cual no se limitó en sus investigaciones al fenómeno físico sino que introdujo una interpretación psicológica, analizando la reacción que producían en la mayoría de los individuos, que los colores cálidos alegran e incluso excitan, activan la mente porque aumentan la presión sanguínea y estimulan el sistema nervioso; son invitantes, acogedores; al contrario, los colores fríos sosiegan y provocan placidez; los negros y grises tienden a deprimir, en cambio el blanco intensifica los sentimientos positivos. Seguramente, siempre habrá excepciones, ya que toda sensación es subjetiva pero, en la mayoría de los casos

coinciden las reacciones a los colores, aunque sea de un modo inconsciente.

Por lo que a nuestro trabajo incumbe, los colores son decisivos para crear espacio.

“En arquitectura, el color se utiliza para enfatizar el carácter del edificio, para acentuar su forma y sus materiales, y para hacer más claras sus partes.” (Rasmussen, 1957: 175)

Resulta obvio que el autor alude al «caparazón» constructivo y no al «habitáculo», aunque ya vimos al tratar las texturas que su aplicación en el interior también conseguía resultados análogos. Y también es obvio que el uso de los colores en los casos referidos conllevan una intencionalidad meramente formal o estética. A todas las variables (geometrías, materiales, texturas, propiedades de sugestión, formas...) que puede destilar la aplicación de los colores en la creación de un espacio, y que dará innumerables resultados, hay que añadir el gusto personal y la percepción del habitante para que ese espacio logre transmitir las emociones que lo hacen propio.

Sabedores de la importancia y de la definición de este elemento, los constructores⁵⁵ de la «vivienda mínima» masificada, proponen en obra el color base, blanco, dejando así al habitador la posibilidad de personalizarla. Pero, en la mayoría de los casos, las intervenciones se posponen, se carece de criterios en materia, se ignora la existencia de otro color para el espacio doméstico, se intenta «combinar» los muebles, las telas, las plantas... o, la peor alternativa, el improvisado decorador/a es arrastrado/a por los gustos o modas de la revista-vista en la peluquería⁵⁶.

El aire⁵⁷. ¡Pobre aire! Hasta Rasmussen lo ignora, ¡como no se ve! Lo cual no excluye que ingenieros y físicos, se hayan preocupado en resolver problemas de aislamiento, termología y ventilación para obras arquitectónicas⁵⁸.

Por lo que atañe al aire en el espacio doméstico, cobrará importancia

55. **constructor**. Del lat. *construc-tor, -oris*. Que construye. Con esta definición el DRAE es bastante impreciso. Debemos aclarar que nosotros ignoramos el empleo que por extensión se da hoy a esta palabra: persona que privadamente ejerce como un empresario sin restricción del número de contratos y actividades asociadas al sector industrial de la construcción.

56. A propósito: *¡HOGAR! El imaginario arquitectónico en la revista ¡Hola! de Pedro Azara et al.*

57. **Aire** de la *troposfera*, es decir, el respirable; “Es una mezcla gaseosa, que, descontado el vapor de agua que contiene en diversas proporciones (entre 0-7% de su volumen), se compone aproximadamente de 21 partes de oxígeno, 78 de nitrógeno y una de argón y otros gases semejantes a este, al que se añaden algunas centésimas de ácido carbónico anhídrido.” (DRAE)

58. Hoy por hoy existe la disciplina “Habitabilidad” en las facultades de Arquitectura que se ocupa de estos temas y de la salubridad del edificio.

59. En España, debido al clima y a la escasez de madera, el sistema calorífico más extendido era el brasero portátil que, en muchos casos, se alimentaba con «erraj», huesos de aceituna machacados. Combustible que añadía a sus propiedades calóricas la de sahumar o perfumar el ambiente.



Brasero. [] Biarge, 2002: 221.

60. Los mecanismos a través de los cuales se realiza son:

“**Convección:** Es la transmisión de calor de la piel al fluido ambiente o a la inversa.

Conducción: Es la transmisión de calor entre la superficie del cuerpo y los elementos de contacto.

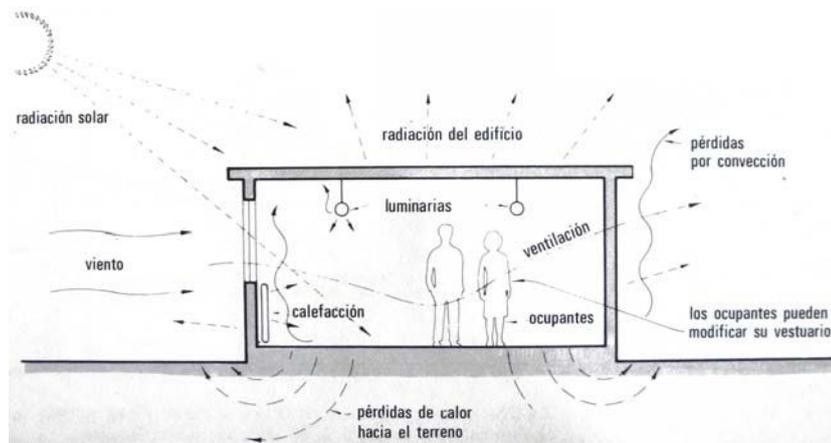
Radiación: Es la transmisión de calor a través del medio ambiente, principalmente por radiación en el infrarrojo. Este flujo de calor es proporcional a la constante universal de radiación, al poder de absorción de la piel (que es muy elevado) y a la diferencia de temperatura entre la piel y las paredes radiantes.

Evaporación: Es la transmisión de calor unidireccional del organismo hacia el aire ambiente por la evaporación cutánea y respiratoria. Esta pérdida de calor del organismo depende de la cantidad de sudor evaporado y la evaporación depende de la velocidad del aire ambiente, de su temperatura y de la presión parcial de vapor de agua.”

<http://www.slideshare.net/EduardoMayorgaNavarro/bienestar-termico-humano-sesin-5>
(acceso agosto 2012)

importancia sólo a partir del siglo XIX cuando los humos de la industrialización, mefíticos, sucios y fétidos, desencadenen la preocupación por lo que se respira dentro de la casa, ya que las chimeneas⁵⁹ habían evolucionado poco, o nada, desde la Edad Media. Los ambientes y los habitantes estaban ahumados, a pesar de los innumerables resquicios que ofrecían puertas y ventanas, lo cual constituía otro problema a resolver. Las soluciones se concretizarán no antes de 1900, desarrollándose grandes avances a lo largo de todo el siglo, hasta conseguir la isoterma espacial de la que disponemos hoy y la eliminación de los olores desagradables, en su mayoría.

Los intercambios que se producen entre el organismo y el espacio circundante tienen como finalidad mantener la temperatura constante del ser vivo⁶⁰. Cuando en un ambiente los mecanismos termoreguladores del cuerpo no deben actuar -en actividad sedentaria y ropa ligera-, se considera que hay *confortabilidad higrotérmica*.



Los factores que intervienen para conseguirla son; ①condiciones de radiación del propio edificio, ②índice metabólico del cuerpo humano, ③ventilación, ④temperatura y humedad del aire. Todos ellos interrelacionados entre sí. Todos ellos variables dinámicas, es decir, que cambian con las estaciones, con el momento del día, con la climatología, con una variación de mobiliario, etc., pero permiten establecer ciertos valores de optimidad.

61. **homeostasis.** Conjunto de fenómenos de autorregulación, conducentes al mantenimiento de una relativa constancia en las composiciones y las propiedades del medio interno de un organismo. (DRAE)



Santa Bárbara, *Tríptico de Werle*, Robert Campin (Maestro de Flémalle), 1438. Oleo sobre tabla. Flamenco. [📄] es.wikipedia.org

❶ El primer factor, que atañe directamente al edificio, responde a ciertas condiciones, tales como la calidad de sus cerramientos, los materiales empleados y su sistema de calentamiento-enfriamiento artificial, ya que es improbable que sólo con la radiación solar y la de sus habitantes conserve la temperatura adecuada.

❷ El flujo de energía que nuestro metabolismo mantiene constante, en torno a 37°C, mediante la homeostasis⁶¹ es lo que se denomina *termorregulación natural*. Cuando el ambiente externo es ostil produce hipotermia siendo necesario recurrir al abrigo o *termorregulación artificial*. Vemos un ejemplo de lo expuesto en la tabla del Maestro de Flémalle [📄] donde observamos que el fuego de la estancia no es suficiente para alcanzar entre 18°C y 26°C, intervalo de temperatura en el que el cuerpo se siente cómodo, así, la Santa se cubre abundantemente. A la vez, el apoyapiés la mantiene aislada del frío suelo, porque basta que una parte de la anatomía entre en contacto con algo frío o caliente para que disminuya o aumente el equilibrio térmico (conducción). Por la misma razón, el banco con respaldo articulado, permite alternar la posición, bien de frente o de espaldas a la chimenea según se requiera, considerando que una de las variables que en este caso acentúan la velocidad de enfriamiento es la actividad sedentaria de la joven. Además del tipo de actividad, otras variables que repercutirán en la *termorregulación natural* son la edad, el sexo y el estado psicológico del sujeto.

❸ El factor ventilación no sólo consiste en eliminar los olores desagradables, cuestión ya abordada desde la antigüedad. El mismo Palladio, a propósito del diseño de las casas urbanas, describe la ubicación de la cocina lo más alejada posible de las zonas «nobles» y propone los retretes con respiraderos.

“La cocina está fuera de la casa, pero muy cómoda. Las privadas [retretes] están junto a las escaleras; y aunque en el cuerpo del edificio, no despiden mal olor por estar lejos del sol, y tener

respiraderos desde baxo por el grueso de las paredes hasta lo mas alto de la casa.” (1581: 45)

En cambio, la renovación de aire no era considerada por el mero hecho de que este elemento sólo presentaba constancia cuando la olfatación lo detectaba, la razón era evidente: los vanos, salvo en las ciudades y únicamente en algunas casas, carecían de vidrios por lo que la aireación estaba resuelta. La chimenea, otro elemento de oreación, más que ventilar, producía humo, ennegrecía el ambiente y no favorecía la respiración. Estos factores sumados a la intolerancia de los olores de la cocina, desencadenaron una serie de estudios que llevaron a la ideación de nuevos sistemas de entrada y salida de aire; pero el objeto de la nocividad y los cálculos eran bastante errados (Rybczynski, 1986: 140), dado que el cómputo únicamente tenía en cuenta los niveles tolerados de dióxido de carbono –muy exagerados–; por lo que la conclusión que se debía aplicar, era conseguir dentro de las casas una oxigenación casi similar a la del exterior. Hoy, las normas de ventilación que están en vigor oscilan entre 180 a 540 litros de aire por persona y por minuto –diez veces menos que en el siglo XIX, cuando se desencadenó la preocupación–.

La ventilación compete, como vemos, a dos aspectos vinculados a los sentidos del tacto y el olfato respectivamente. Por una parte ventilar significa “renovar el aire de un aposento o pieza cerrada” (DRAE). Es decir, sale aire cargado de gases, humedad, polvo, patógenos, calor, etc. y entra aire limpio de fuera (se supone que menos viciado) y por otra, todas las partículas en movimiento van impregnadas de moléculas con olores determinados del espacio que proceden. Entra aire regenerado dentro del espacio doméstico que no tardará en cargarse de nuevo de moléculas volátiles procedentes de los sujetos y objetos autoctonos de ese espacio. El proceso de ventilación, si se lleva a cabo de una forma natural, está vinculado al diseño del propio edificio.

En este caso, su planificación es correlativa al proyecto, ya que sus componentes forman parte del mismo. Por ejemplo, la localización, los parámetros climáticos, las dimensiones de aberturas, los flujos de aire, etc. Si la ventilación es mecánica, es posible la instalación a posteriori porque existen sistemas que en nada afectan a la estructura: ventiladores, aire acondicionado, etc. (Yarke, Mermet, 2005) (Burberry, 1978).

Atendiendo al olfato; el aire en el espacio doméstico va a ser el elemento que de modo más profundo va a identificarlo a través de los olores. Y estos serán indelebles porque, como dice Cavalieri, una vez que se ha creado una asociación entre un estímulo olfativo y un evento, es muy difícil que se origine una nueva asociación para el mismo olor, en el caso del hogar, determina el ambiente afectivo otorgándole un significado que puede ser propicio o nefasto. Además, la memoria olfativa proporcionará sin variaciones el reconocimiento de un olor apreendido intencional o accidentalmente. Por otra parte, no es necesario concentrarse para su reconocimiento, y por último, existe un placer o gusto de los estímulos que nos son familiares. (Cavalieri, 2009) Podemos preguntarnos el porqué de este placer o, al menos, el no disgusto a olores que resultarían fastidiosos e incluso insostenibles si la fuente fuese ajena. La respuesta es evidente, primero porque son conocidos, no sorprenden, sucede al igual que con los sabores, también porque el hábito crea pertenencia, propiedad -de propio- e identificación. Identifican en la medida que innumerables momentos simbólicos de la existencia individual están asociados a ellos. (Le Bretón, 2006: 207)

En la casa cada habitación tiene un olor específico, reconocible, procedente de las actividades a las que se destina, de los objetos en sí mismos y de su evolución temporal, de las emanaciones del habitante, a todo lo cual vienen a sumarse innumerables va-

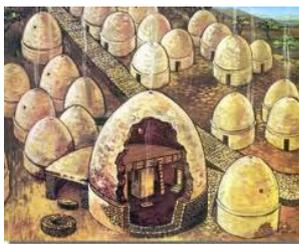
62. Las radiaciones que procuran los materiales envolventes del edificio, su potencial calorífico - ubicación, clima, etc.-, el índice metabólico de sus habitantes - indumento, sexo, actividad, etc.-, olores y corrientes de aire que se originan en los procesos de ventilación.

riaciones que penetran del medio externo: olor a mar, a tierra mojada, a asfalto caliente, a bosque... El olfato tiene el poder de situar el «ser-ahí» sin error.

④ A los factores vistos hasta aquí⁶², hay que añadir otros dos que intervienen para alcanzar la sensación de comodidad que estamos analizando: la temperatura y la humedad relativa del ambiente. A diferencia del exiguo intervalo de temperatura, recordemos entre 18°C y 26°C, que permite el bienestar corporal, en el caso de la humedad relativa la tolerancia será más amplia, ya que admite una oscilación que va desde el 20% al 70%. Pero, a pesar de la optimización de todos estos parámetros, no existe un resultado permanente e invariable que garantice el confort general para el habitante en el espacio doméstico. Será competencia individual ajustar las condiciones para conseguir el equilibrio que alcance la *confortabilidad higrotérmica*.

Centrándonos en la primera fuente de calor en ámbito doméstico, el fuego, fenómeno que resultará inseparable de aspectos simbólicos y referenciales, podemos rastrear su morfología y evolución partiendo de pueblos y culturas, tanto del pasado como en la actualidad, que lo sitúan en el centro de la casa o de la habitación. De esta forma se manifiesta la preponderancia en la categorización del estatus espacial, y desde un punto de vista práctico, se permite el aprovechamiento completo del calor, la luminosidad y la visualización entre todos los usuarios. Dos ejemplos de esta modalidad los recabamos, uno, en las viviendas de Khirokitia [📍], en las que el fuego quedaba justo debajo de la abertura practicada en el techo que, a su vez, ejercía como tiraje; y otro, el «irori» [📍] en la casa tradicional japonesa, que también estaba en el centro del salón con abertura en perpendicular al techo horadado.

Siguiendo una evolución posterior, la ubicación más prolífica es la descentrada, en un lateral o rincón de la habitación que pre-



Reconstrucción de chozas con cúpula, Kirokita -Chipre- 5500 a.C. [📍] Eduardo Ripoll. *El despertar de la civilización*, Barcelona: Labor, 1973. p. 45

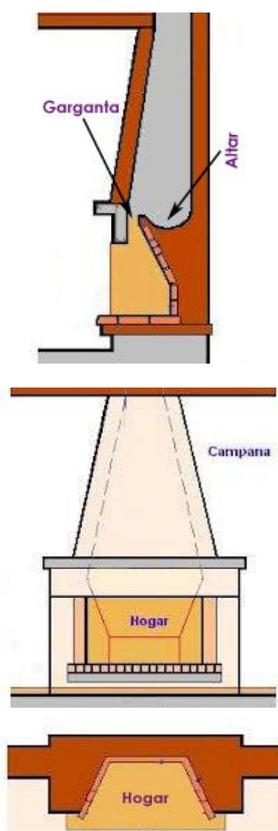


Irori en la casa tradicional japonesa. [📍] www.kirainet.com/cocina-tradicional-irori/

63. En español el término es polisémico y con él se alude al “1. Cañón o conducto para que salga el humo que resulta de la combustión. ||2. Hogar o fogón para guisar o calentarse, con su cañón o conducto para que salga el humo. (DRAE: 646)



Chimenea elemental, poco eficiente. [📷] Biarge, 2002: 221.



Sección, alzado, planta: chimenea Rumford. [📷] www.rumford.com

senta una construcción específica: la «chimenea»⁶³. Mecanismo que a su vez “puede estar adosada, embutida o exenta, y coronada por una campana para recoger los humos y expulsarlos al exterior por un conducto.” (Paniagua, 1980: 120)

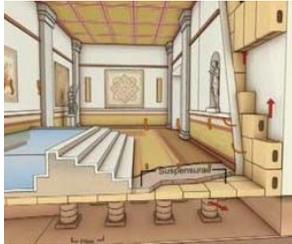
Dado que nuestro trabajo no consiste en el rastreo de tipologías o clasificación morfológica nos limitamos a dar el esquema básico de una chimenea Rumford, con las soluciones propuestas en 1796, y que aún hoy siguen vigentes. Hasta ese momento persistían modelos de la Edad Media: con *embocadura* alta, *hogar* cuadrangular de escaso fondo, carecía de *altar* para conseguir el estrechamiento de la *garganta* y sin *cámara de humos*, como podemos observar en la foto [📷].

El nuevo modelo de funcionamiento remediaba la falta de radiación calórica, rentabilizaba el consumo y, sobre todo, eliminaba los humos, ya que el *altar* impedía su revoco. Paradójicamente, a pesar de los grandes beneficios que conllevaba su implantación, en las ciudades se impondrán las novedades, por el contrario, en el ámbito rural continuará el fuego rudimentario aún durante el siglo XX, dependiendo de países y regiones.

El camino que recorrerá en su evolución esta fuente de calor desde un punto de vista físico, es el de retraer su presencia, lo cual acarreará la eliminación de inconvenientes como es lógico, a la vez que la transformación material del mecanismo mejora las prestaciones calóricas. Mientras en Rusia, Alemania y todo el norte europeo se siguen usando estufas enormes de obra en cerámica desde el Medioevo, Benjamin Franklin desarrolla la estufa de hierro, o *Salamandra*, con un tamaño más reducido y de mantenimiento más limpio.

Pero el cambio decisivo se llevará a cabo en los invernaderos, donde se experimenta y perfecciona un sistema mediante tubos que transportan agua caliente procedente de una fuente de calor situada en un espacio inferior, es decir se produce una

64. Que había persistido a lo largo de la Edad Media en algunos edificios, con el nombre de «alma» y escasas transformaciones.



Hipocausto romano, utilizado en las termas. [📄] <http://lockerz.com>

“singular inversión del primitivo hogar central y la correspondiente jerarquización térmica del espacio: a partir de ahora, tendrían calefacción periférica y homogeneidad térmica.” (Fernández Galiano, 1988: 33)

Como vemos, reaflore el *hipocausto* [📄] romano⁶⁴, que en las casas burguesas de mediados del siglo XIX sufre variaciones sustanciales; no se copia la circulación de aire caliente en el pavimento sino que los conductos son de agua y emergen en la superficie en determinados puntos mediante radiadores. Este será el sistema de calefacción durante la primera mitad del siglo XX, para evolucionar hacia la optimización total por suelo radiante en los últimos años. Los países nórdicos serán pioneros en la implantación de estos eficientes sistemas mucho antes que el resto de occidente. (Burberry, 1978: 78-88)

Visto hasta aquí el factor térmico del fuego, es decir, el aspecto más importante de su «utilidad», cabe añadir otro elemento no menos importante, el del «agrado» que suscita en precedencia, totalmente subjetivo, como apunta Bachelard en *Psicoanálisis del fuego*, encendemos sabiendo el calor y el bienestar que nos proporcionará. Tenemos la experiencia y sabemos que es agradable estar ante él. A esta vivencia física se agregan otros efectos psico-sensibles: da seguridad, crea compañía, produce embelleso -captura nuestra atención aquietando la conciencia, induciendo a la relajación, eliminando malos pensamientos-, sin olvidar otro de los valores del fuego, casi mágico, la evocación:

“La ensoñación ante el fuego está tan bien definida que se ha convertido en una banalidad afirmar que amamos el fuego de madera que arde en la chimenea. Se trata del fuego tranquilo, regular, domeñado, en el que el grueso leño arde con pequeñas llamas. Es un fenómeno monótono y brillante, verdaderamente total, que habla y que vuela, que canta. El fuego encerrado en el hogar fue sin duda para el hombre el primer tema de ensoñación, el símbolo del reposo, la invitación al descanso. No se concibe apenas una filosofía del reposo sin la ensoñación ante los leños que llamean. Según nosotros, renunciar a la ensoñación ante el fuego es renunciar al uso verdaderamente humano y primero del fuego.” (Bachelard, 1938: 23)

El bienestar psicofísico que produce el calor no sólo está vinculado a la memoria ancestral sino que las primeras experiencias de vida y la propia genética conectan al individuo con esa exigencia biológica:

“¿Cómo expresar mejor que la nostalgia es el recuerdo del calor del nido, el recuerdo del amor mimado por el *calidum innatum*? La poesía del nido, de la cuna, no tiene otro origen. [...] El dulce calor está en el origen de la conciencia de la felicidad, más exactamente, es la conciencia de los orígenes de la felicidad.” (Bachelard, 1938: 38)

A estos aspectos de interiorización del fenómeno no responde una praxis arquitectónica cegada por la técnica y la innovación, ajena a las necesidades del espíritu, sino un planteamiento más complejo que la mera termodinámica, funcionalidad y confort. Seguramente incubado en el inconsciente del habitante y del constructor. La historia de la Arquitectura nos lo confirma.

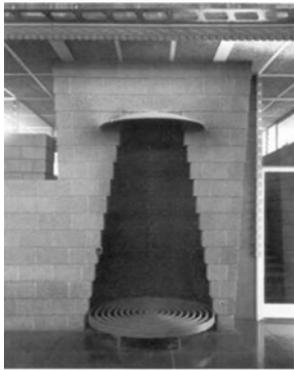
Estudiando las obras domésticas de los grandes nombres que han hecho esa historia, nos asalta una duda lógica ¿por qué tantos de ellos han instalado y continúan instalando en sus creaciones hipertecnológicas o ultramodernas -en su época-, junto a sistemas de calefacción, iluminación y aparatos para cocinar, «una chimenea»? ¿No es un contrasentido? Incluso en lugares donde la fuente de calor es innecesaria tanto por el proyecto –interno-externo en *continuum*– como por las características climáticas del lugar. Un ejemplo lo tenemos en la *Casa Schindler-Chace*, California [📷], que, a pesar del planteamiento radical que aplicó al espacio doméstico en cuanto a materiales, estructura y formas, remite el centro de la casa al fuego.



Casa familiar del propio arquitecto, R. M. Schindler, California, 1922. [📷] www.makcenter.org/MAK_Schindler_House.php

65. “Mientras que los modernistas europeos del momento habían eliminado las chimeneas por considerarlas un atraso primitivo y elegido la electricidad y el gas como sistema de calefacción modernos, invisible y eficaz, era precisamente esta cualidad de primitivismo lo que persuadió a Wright para convertir la chimenea en el foco de central de sus viviendas, una paráfrasis del lugar del fuego en las comunidades humanas primitivas, una fuente de calor, protección y convivencia.” (Deyan Sudjic: 25)

Igualmente, en todas las casas de Lloyd Wright⁶⁵ encontramos el lugar del fuego. Desde un punto de vista práctico resulta comprensible, por ejemplo en la *Casa de la cascada*: la rigidez climática, el bosque, la humedad, la cercanía del agua... pero ¿en el ático de la *Casa Harold Price* -Phoenix, Arizona- en el



Chimenea del atrio, *Casa Harold Price*, Lloyd Wright, 1922.
[📷] g5pe0809.woodpress.com/arquitectura/



Casa Norman Fisher, de Louis Kahn, Pennsylvania, 1967.
[📷] Google, Imágenes.

66. En sus proyectos, porque Le Corbusier, por ejemplo se construirá *Le cabanon* (1952-53) completamente de madera, como si él mismo emulara al fuego, él dentro de la madera que da lugar al fuego, rodeado del material cálido en un cubo de dimensiones mínimas (266 x 266 x 266), en la costa francesa (Roquebrune –Cap Martin), desobedeciendo cualquier ley de complicidad con el medio.

67. Señalar de este autor la *Casa Farnsworth* (Illinois) no instala ninguna chimenea y hace una concesión al ámbito del fuego en la cocina abierta. Casi una copia exacta (terminada antes pero de proyección posterior) es la que construye Philip Johnson en Connecticut, la *Casa de cristal*, que presenta entre las diferencias, una estupenda chimenea en el centro.

68 “Del arquitecto francés François Cuvilliers, era una construcción en mampostería con varios fogones cubiertos por chapas perforadas de hierro [donde se colocaban los pucheros]” Wikipedia. (acceso agosto 2012)

que instala una mega chimenea [📷], así mismo un *impluvium* de inspiración romana? Otro ejemplo más actual, la *Casa Norman Fisher* [📷], de Louis Kahn –Pennsylvania- que a pesar de gozar de un sistema de calefacción radiante estupendo, sitúa en un lugar predominante la chimenea, frente al mirador, haciendo alarde de un exhibicionismo simbólico de lo antiguo y que obliga al habitante a elegir o alternar con el paisaje circundante.

Es obvio, que siempre se puede encontrar gigantes «racionales» del espacio doméstico, como Le Corbusier⁶⁶ y Mies Van der Rhoë⁶⁷, que construyen casas *bellas* y consecuentes con las innovaciones del momento y no ceden a la tentación de crear un «ambiente del fuego», dedicado al espíritu o a necesidades fuera del mundo ortogonal. Pero la sensación que se percibe en estos espacios domésticos que renuncian de forma consciente a la «poética encendida», es la de frialdad; en una palabra, las casas son poco acogedoras. Con ello no queremos decir que esta sensación se deba a la ausencia de un «ambiente-ardiente», no sólo. Pero sí es un referente, visivo, sonoro, olfativo y por supuesto táctil, que aumenta el efecto de hospitalidad de un espacio, y que dicta a los sentidos sensaciones que aumentan la percepción de bienestar.

“El calor radiante circunscrito a una estufa o a una chimenea, reforzado por su sonido, por su olor y por la vista del fuego, puede animar una casa. No por casualidad esta parte del hogar viene llamada *corazón*.” (Day: 77)

La continua evolución y desmembramiento de las distintas funciones han desvinculado el núcleo que conforma en sí el fuego, de su razón de ser. La función iluminativa se ha independizado completamente, la de preparación de alimentos desde 1735 pasó a los «fogones» de la *estufa Castrol*⁶⁸, posteriormente, y sin perder tiempo, a la *estufa económica*, al gas, etc. El cometido de fuente de calor tanto ambiental como corporal a través del agua para uso higiénico, también se le ha sustraído, el calor se presen-

ta entubado en radiadores, emanando del suelo, en ráfagas saharianas que llegan a través de convectores rumorosos...). Así, se prescinde del laborioso proceso de encendido, mantenimiento y sustento del mismo. No hay que cortar leña, ni transportarla, ni almacenarla, ni limpiar la chimenea, todas ellas acciones que ligan un objeto, un uso, un fenómeno a su origen, a su esencia. Su completeza sensorial se castra,

“pierde sus contenidos rituales y míticos y es desplazado, hasta su expulsión definitiva, del lugar central que ocupaba en el espacio de la arquitectura.” (Fernández Galiano: 1988)

69. Dos ejemplos ilustrativos sobre el tema. En el superior, la chimenea es un resto simbólico que se mantiene, seguramente, por su valor material.



En la foto inferior, el fuego reactivado en una nueva propuesta decorativa, comparte estatus simbólico con la televisión, ambos en su versión de última tecnología.



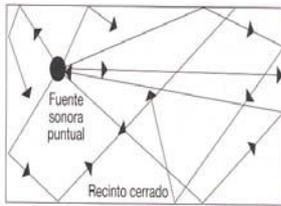
[📷] Google, Imágenes.

Es probable que el autor esté convencido de su afirmación, pero no deja de ser chocante que, como ya hemos visto, persista abundantemente su huella; en muchos casos compartiendo la centralidad con la televisión⁶⁹, su competidor más acérrimo. No sorprende que se continúe requiriendo en nuevas construcciones tanto por pretensión del comitente como elección del arquitecto, que sea una constante referencia en la publicidad como vehículo transmisor de deseos, bienestar y felicidad [📺]. Lo cual nos lleva a afirmar que el fuego no está apagado todavía.

El sonido. Continuando en el medio aéreo, otro fenómeno que se producirá y que, como ya hemos apuntado, determinará la percepción del espacio doméstico, es el sonido. Rasmussen introduce este tema planteando una pregunta retórica y dando una respuesta evidente:

“¿Puede oírse la arquitectura? Probablemente, la mayoría de la gente diría que, como la arquitectura no produce ningún sonido, no puede oírse. Pero tampoco irradia luz y sí puede verse. Vemos la luz que se refleja y, gracias a ella, percibimos la forma y los materiales. De igual modo, oímos los sonidos que la arquitectura refleja, y también ellos nos permiten percibir la forma y los materiales.” (1957: 189)

Es obvio que la reverberación incumbe a elementos arquitectónicos, a los que se suman otros elementos multiplicando los resultados que imprimen su carácter sonoro. Decimos multiplica-



El sonido se refleja una y otra vez en las superficies del recinto.
 [📄] www.lpi.tel.uva.es

70. Nos referimos a la arquitectura doméstica, ya que en la pública (auditorios, salas de conferencias, etc.) los criterios, obviamente son los de la positividad sonora.

71. A propósito, la norma que el Consejo de Europa establece para las zonas residenciales es de 45 dB de día y 35 dB de noche.

72. **eufonía.** Sonoridad agradable que resulta de la acertada combinación de los elementos acústicos de las palabras. (DRAE)

dos porque los sonidos que ocupan el habitáculo se reciben de forma directa, es decir, se oye el sonido original y también la reverberación que se produce al reflejarse en los obstáculos que encuentra cuando se difunde [📄]. Los obstáculos son los elementos constructivos: paredes, techos, suelos, columnas, los muebles, los objetos, las plantas, animales y las personas. Todo ello puede ejercer la doble función de fuente y receptor sonoro, de ahí que el espacio doméstico esté inundado por una imperceptible multitud de sonidos y por otros claramente perceptibles, que le dan su carácter idiosincrásico.

En los numerosos estudios que se ocupan del fenómeno sonoro que incumbe específicamente a la arquitectura doméstica, encontramos un único enfoque alusivo al «sonido», el del análisis de los aspectos físicos, es decir, medibles, a la vez identificados con lo negativo del fenómeno sonoro: el «ruido»⁷⁰. Cómo insonorizar el inmueble, propuesta de materiales y estructuras más idóneas, absorciones y amortiguadores, intensidades máximas soportables⁷¹, causas y consecuencias catalogables que inciden en la actividad del sujeto... No se ocupan de la fenomenología del sonido; de las asociaciones que genera en el habitante, del regocijo y tranquilidad que inspiran en los oyentes los rumores, susurros, eufonías⁷², armonías... No se ocupan de la importancia, en una palabra, que tienen en la existencia cotidiana, inclusive cuando generan emociones negativas, porque modelan la capacidad sensorial, nutren la memoria sonora y contribuyen al disfrute pleno el espacio doméstico... Todo ello no es mensurable.

“El sonido, como simple hecho sensorial en la experiencia, puede ser fuente de calma o excitación, de placer o de sufrimiento, lo mismo puede decirse de los sentidos del gusto, del olfato y del tacto. Escoger y saborear estas reacciones somáticas significa concederse placeres que son algo bien distintos [de lo que se considera] arte.” (Langer, 1953: 44)

Añadir, además, que el ruido o el silencio son relativos, no sólo es una cuestión de dB. Más allá de contabilizar la intensidad sonora también intervienen otros elementos asociados a este parámetro, como por ejemplo: la reiteración; una gota de agua que cae en un lavabo apenas emite sonido, pero su constante goteo molesta. Contrariamente, la habitualidad elimina el carácter de alarma e, incluso, el mundo se hace insonoro.

Otro factor que incide en la percepción sonora, es el del origen del ruido; por ejemplo: aquellos generados por el hombre importunan más que los producidos por agentes no humanos⁷³. Así mismo, la costumbre sonora: un habitante de ciudad en la quietud nocturna del campo se siente abrumado por el silencio.

73. “Se soportan mejor los pidos de los pájaros salvajes que los cantos del canario del vecino” (LEROY: 28)

Los sonidos de la propia casa se identifican inmediatamente porque al no ser experiencias físicas aisladas, es decir, que no dependen únicamente de las ondas de presión⁷⁴ perfectas, sino de sus distorsiones, reverberaciones, atenuaciones originadas en los choques con materiales y formas muy concretos: las cortinas, el armario, los jarrones de Sevres... y repitiéndose siempre en el mismo ambiente, es natural que el reconocimiento sea automático. La disposición, texturas y geometrías de ese espacio serán determinantes en la configuración acústica de nuestra casa.

74. Se aplica el término para designar a cualquier tipo de propagación ondulatoria a través de un medio continuo, que comporta una alteración del estado de movimiento de sus componentes.

Aun hoy es extraordinariamente difícil para muchos arquitectos comprender que en la construcción de viviendas, el aspecto exterior de los volúmenes y la distribución de las fachadas no deben ser considerados como las principales tareas, sino que la parte más importante del problema es la construcción completa de la célula individual de vivienda según los principios de una concepción moderna de la vida.

Ernst May, 1929

Una vez vi a los propietarios de una casa vacilar al borde de la pérdida de los sentidos a causa de todo aquel blancor y ligereza y sutileza y limpieza y desnudez y brillantez que destilaba. Bramaban desesperadamente por un antídoto, alguna cosa que diese intimidad y color. Intentaron sumergir los sofás, rigurosamente cándidos, bajo una avalancha de cojines de seda de colores rebeldes y festivos, toda la gama imaginable, del magenta al rosa, al verde tropical. Pero el arquitecto volvió (vuelve siempre, como un asesino, al lugar del delito) e implacable los encarriló, los «despaletizó», e hizo desaparecer aquellas cositas multicolores tan queridas.

Tom Wolfe, 1981

1.4

INTENTOS DE CAMBIO EN EL SIGLO XX

La arquitectura del siglo XX se caracterizará por las propuestas e intentos de cambio del espacio doméstico en cuanto concepto, función, forma y relación con el habitador. A pesar de evolucionar en la dirección más recomendable para establecer el equilibrio requerido entre el ser humano y el hábitat en aras del objetivo prioritario (la existencia serena del planeta con todas sus criaturas), el avance dejará todavía muchos aspectos por abordar; alguno de los cuales, ya en los últimos años del siglo, se hace patente: participación activa del habitante en la construcción de su propia morada, medio ambiente, más emoción y menos razón, etc., iniciándose la concienciación y la acometida de posibles soluciones como recogen Weston (2002), Sudjuc y Beyerle (1999) en sus respectivas evoluciones de la casa en ese periodo.

A lo largo de todo el siglo, una serie de arquitectos, teóricos,

escuelas, pedagogos y artesanos demuestran que es el momento para experimentar en la casa los logros tecnológicos y científicos conseguidos en el siglo precedente, de modo que el individuo, todos los individuos, puedan beneficiarse de los avances. Uno de los factores que solicita y promueve esta coyuntura son los sucesos históricos y de carácter económico: socialismo, guerras, reconstrucciones, aumento demográfico, expansión de la democracia, etc. Todo ello activará la consideración del ser humano no sólo como fuerza de trabajo en la creación de capital, sino como consumidor del producto final. Es necesario, pues, tener en cuenta el requerimiento de bienestar elemental del sujeto dado que constituye una pieza importante en el engranaje de la sociedad industrial y postindustrial que comenzará después de la Segunda Guerra Mundial. Con estas premisas, surge el estado del bienestar que se ocupará de alojar, de una u otra forma¹, a la masa transformada en asociación de “individuos” claramente identificados, no por el etiquetado de clase sino por categorías más complejas, en un mundo que tiende hacia la globalización a final de siglo y que plantea otros problemas como hemos visto.

1. “Por eso necesitamos viviendas suficientes en número y en calidad, que satisfagan las necesidades de las masas, de los que buscan viviendas con pocos medios. Necesitamos viviendas para el mínimo nivel de vida.” Ernst May, “La vivienda para el mínimo existencial, (CIAM, 1929).” *La arquitectura del siglo XX –Textos–*. Simón Marchan Fiz, Alberto Corazón editor, Madrid: 1974. <http://arquiteorias.blogspot.com/2009/01/ernst-may-la-vivienda-para-el-nimo.html> (acceso: septiembre, 2012)

En este cuadro general se produce, simultáneamente, una sucesión y una sobreposición de tendencias constructivas (Jencks: 11). Es decir, no hay una ruptura con la tradición entre los últimos años del siglo XIX y los primeros años del siglo XX; la arquitectura habitativa, expresa una continuidad en la pervivencia de prácticas, valores, principios y sistemas de construcción muy arraigados. Incorpora nuevas formas, como la tendencia orgánica, la unidad estilística tanto fuera como dentro del edificio, aporta nuevos significados y uso de materiales que tímidamente se van abriendo paso como el hormigón, el hierro, cristal o mayólica. A la exclusividad de modelos hechos a mano se incorporan la producción en serie, las nuevas aplicacio-



Lucernario y lámpara de escalera, *Casa taller Horta*, Victor Horta. Bruxelles, 1898-1902. [🌐] www.hortamuseum.be



Baño, *Hill House*, Charles Rennie Mackintosh. Helensburgh, Escocia, 1902-1903. [🌐] www.undiscoveredscotland.co.uk

2. Será la iluminación por incandescencia el dispositivo eléctrico de mayor relevancia, la bombilla de Edison, activado a través de corriente eléctrica que llegaba por cables desde la central eléctrica, que funcionaba con generadores accionados mediante máquinas de vapor.

3. Incluso el día: 28-06-2012 podemos leer el artículo titulado. "Casi medio centenar de pueblos almerienses carecen de agua potable. Griñán considera que el agua potable es competencia de los municipios, mientras Gabriel Amat cree que el agua es responsabilidad de la Junta de Andalucía." en: <http://www.libertaddigital.com> (acceso octubre, 2012)

nes tecnológicas, etc. Sirva como ejemplo el arquitecto belga Victor Horta [🌐], que integra en sus casas un estilo formal Art Nouveau puro, el uso de la electricidad y la fontanería moderna; al igual que harían el escocés Rennie Mackintosh [🌐] y Frank Lloyd Wright en Estados Unidos, teniendo en cuenta que todavía no era común ninguna de las dos innovaciones por esos años. Recordemos que en 1881 la exposición del Palacio de la industria de París dará a conocer la electricidad². En "1902 sólo un 8% de los hogares americanos tenían suministro de electricidad." (Sudjic, 1999: 15)

El aumento en la instalación de estos dos sistemas conlleva una repercusión en la calidad del espacio interior y de sus habitantes. La luz incidirá directamente en la percepción visual y en la olfativa: disminuyen las penumbras, el facetado de cristalerías y vajillas se revaloriza, las sombras que avanzan en los pasillos dejarán de ser amenazantes, el humo de la combustión desaparece, al igual que el olor de la cera y del queroseno. Significa un paso más que la civilización da para alejarse de la caverna.

La llegada del agua corriente está vinculada a logros urbanísticos que dependen no de un capital privado que rentabiliza la prestación, sino a la propia comunidad o inversión pública, de ahí que su progreso sea más lento que el de la electricidad, cuya gestión estaba en manos particulares (Bartolomé, 2007). En España, todavía en los años sesenta del siglo XX, la población rural carece por entero de este servicio³. Ya dentro de la casa el agua requiere instalaciones, recipientes y lugares específicos, donde hacer debido y confortable su uso, para ello la industria se encargará de dar solución. El cuarto de baño se estabiliza, privatiza y se convierte en necesario para toda la población. Pero habrá que esperar hasta mitad de siglo para que se haga extensivo a casi cada casa del mundo occidental. Es evidente

4. En los edificios urbanos aparece el ascensor a partir de 1890, aunque el invento de Elisha G. Otis, procedente, también, de Estados Unidos funcionaba desde 1857, incluso con puertas automáticas. Decisivo para el crecimiento en altura.

5. Entre los múltiples inventos de Thomas Edison se cuenta el del timbre eléctrico en 1888.

6. En 1875 Alexander Graham Bell patentó su primer teléfono, en apenas tres años se difunde por todo el mundo. Al principio locutorios públicos.



Silla nº 14, Michael Thonet. 1859. [📄] www.laarquitecturadelobjeto.blogspot.com

7. Además de arquitecto (Fábrica de Turbinas AEG, 1908) y profesor de Mies van der Rohe, Gropius y Le Corbusier.

8. Dado que, incluso, promueven ideales para la totalidad de la existencia; como es el caso del filósofo, dramaturgo, arquitecto, musicólogo, artista, sociólogo Rudolf Steiner. Directo antecedente y referente de la Bauhaus que, alrededor de Basilea, crea sus principales obras dictadas por una concepción antroposófica. A la vez, anticipador del Movimiento Orgánico. (De Seta, 2012)

que el sentido más afectado por todos estos cambios será el olfato y, también, la vista. No teniendo que transportar trabajosamente el agua, su práctica higiénica se amplía, tanto a nuevas partes del cuerpo, como a la ropa y al resto de superficies domésticas a través de las cuales se revalorizan los olores agradables, el resplandor y la claridad en detrimento de la hediondez y la opacidad.

A la vez, iluminación y potabilidad, conllevan la aparición de otros elementos de bienestar mecánicos -desagües, agua caliente, calefacción, ascensor⁴, timbres⁵, teléfonos⁶, pararrayos, radio, televisión, etc.- y a la transformación radical de costumbres y percepción. La implantación masiva de tales «adelantos», como hemos mencionado, dependen de su proceso de fabricación, es decir del flujo de industrialización que pasa a suplantarse la unicidad o exclusividad del objeto por la repetitividad y estandarización. Un ejemplo prematuro lo encontramos en Austria a mitad del siglo XIX, donde el artesano Michael Thonet [📄] ya produce en cadena piezas de mobiliario que lograrán propagarse por todo el mundo, pero será Peter Behrens⁷ el primer diseñador industrial en sentido moderno.

Independientemente de la problemática de la «reproductividad» es interesante señalar la amplia difusión del fenómeno que acaece en estos momentos; los tres arquitectos señalados junto a otros participantes del nuevo espíritu, como Josef Hoffmann en Viena, Antonio Gaudí en Barcelona, Edwin Lutyens en Londres, van a proponer en su tarea el empeño de redefinir la totalidad del menospreciado espacio cotidiano, desde los materiales constructivos a las telas de revestimiento, puertas, manillas, platos, cubiertos, muebles y lámparas; actuación que repercutió directamente en la radicación de la identidad del arquitecto en la vida del habitante⁸. Aunque han continuado siendo pocos los comitentes «agraciados» con este gesto de

9. Recordemos que es en esta ciudad donde surge el psicoanálisis, donde la pintura (Gustav Klimt y Kolo Moser) y la música (Gustav Mahller, Arnold Schönberg y Alban Werg, Anton Weber padres del dodecafonismo) representan una ruptura radical con el siglo anterior y dan las claves para el siglo actual.



Richard Neutra, *Casa Kaufmann* (1946) Palm Springs, California. [📷] www.tumblr.com/tagged/kaufmann-house

10. Contenidos en dos recopilaciones; la primera publicada en París (1921), *Palabras en el vacío, 1897-1900*, y la segunda publicada en Innsbruck, Austria (1931): *A pesar de todo, 1900-1930*, que contiene un ensayo fundamental para la Bauhaus, “Ornamento y crimen” de 1908. A la vez que detesta lo supérfluo sitúa en el centro de su consideración constructiva al habitante. “Cada mueble, cada cosa, cada objeto cuenta una historia, la historia de la familia. La casa nunca estaba terminada; crecía con nosotros y nosotros con ella. No obstante, no tenía ningún estilo... Pero, un estilo la casa lo tenía, el estilo de quien la habitaba, el estilo de la familia... El lazo único y común que une entre sí todos los muebles de una habitación, consiste precisamente en que el dueño los ha escogido.” (1921, 75)

11. Como Heidegger reflexionaría en “Construir, habitar, pensar”: “si escuchamos lo que el lenguaje dice en la palabra construir, oiremos tres cosas: [1°... 2°...] 3.º El construir como habitar se despliega en el construir que cuida —es decir: que cuida el crecimiento— y en el construir que levanta edificios” Pero ¡jojo!, porque “Construir, en el sentido de abrigar y cuidar, no es ningún producir.” (1954: 143)

expresión estética, que poco tiene que ver con el reflejo de la identidad del habitador, ya se vislumbra la preocupación por algo que va más allá de la mera forma/belleza.

Al inicio del siglo XX Viena⁹ es el lugar desde el que se emiten las aportaciones definitorias de la modernidad en arquitectura. Grandes personalidades teorizan y construyen proponiendo nuevas estructuras y formas que desde allí se irradiarán, esparciéndose por el resto de Europa y América. Entre ellos, Otto Wagner, J.M. Olbrich, Adolf Loos, Hoffmann, Rudolph Schindler, Richard Neutra [📷], estos dos últimos en América serán los autores de casas paradigmáticas y divulgadores de la tendencia llamada Estilo Internacional.

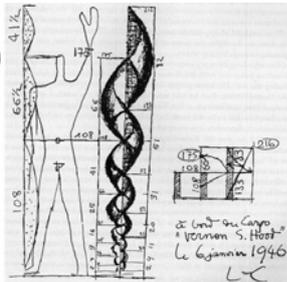
En el periodo de entre guerras, coincidiendo con la República de Weimar, la Escuela de Bauhaus y su fundador Walter Gropius confirmarán la práctica del movimiento moderno, habiendo recibido el influjo vienés, sobre todo a través de los escritos de Adolf Loos¹⁰, por lo que respecta a la teoría, y del movimiento inglés *Arts and Crafts* en cuanto a la práctica manual y a la materialidad arquitectónicas.

Ya desde sus comienzos, Gropius proclama, en su *Programa* —abril 1919—, que “El fin último de toda actividad figurativa es la arquitectura” (Droste, 2006: 42), aunque, el laboratorio de Arquitectura, sólo se hará realidad cuando la escuela se traslade a Dessau, 1928, bajo la dirección de Hannes Meyer, y tomará plena fuerza con su último director Mies van der Rohes, 1930-1933. (Droste, 2006: 210) Independientemente de la propia actividad arquitectónica, la intencionalidad manifestada por Gropius no es meramente la de erigir edificios, sino la de cuidar el proceso del hacer¹¹.

“Arquitectos, pintores y escultores tienen que conocer y comprender total y sectorialmente los diferentes aspectos de la construcción, pues entonces ellos mismos imbuirán de nuevo a sus obras el espíritu arquitectónico que perdieron en el arte de salón.” (Wick, 1982: 33)

Así, dentro del proceso de aprendizaje de los futuros constructores-habitantes, en la Bauhaus se llevará a cabo una serie de experimentaciones que constituyen en sí mismas aportaciones valiosísimas en el nuevo enfoque del concepto «casa» como lugar para habitar, teniendo en cuenta de forma excepcional el cuerpo y la sensorialidad como punto de partida para la realización de la obra arquitectónica. Partiendo de ciertos propósitos didácticos, por ejemplo, Oskar Schlemmer coloca al hombre en el centro de su didáctica, teniendo en cuenta su dimensión metafísica y su

12. Le Corbusier estaba convencido de que el *Modulor* satisfacía las exigencias de belleza. De hecho, después del 1º, en el que toma como medida 175 cm de altura del hombre, cuando se da cuenta de que la media cambia, rectifica y establece el *Modulor 2º* mucho más pragmático y adaptativo a las posturas respecto a cualquier medida. (Rasmussen, 1957)



[🖼️] *El Modulor*, Le Corbusier, 1948: 49.

13. Recordemos que las emociones conllevan una asociación de sensaciones físicas unidas a la percepción intelectual y están dirigidas a objetos. El estado de ánimo es más duradero y menos específico respecto a una situación concreta. (Hansberg, 1996)

14. Adrián Carra en “Algunas objeciones a la Bauhaus”, resalta la marginalidad de las aportaciones pedagógicas de la escuela al movimiento moderno, en cuanto teorización y práctica de las artes visivas, excluyendo de la crítica a determinadas personalidades centradas, precisamente, en la arquitectura: Brauer, Meyer, Mies van der Rhoë,

“medibilidad en orden a la creación del entorno cotidiano y ello mucho antes de que apareciera el muy influyente sistema de medida el *Modulor*¹², de Le Corbusier, que data de 1948, basado en las proporciones del hombre [🖼️]” (Wick, 1982: 260).

Otro de los profesores de la escuela, Johannes Itten, centra todos sus esfuerzos en el desarrollo de la agudeza sensorial del alumno a través del contraste (grande-pequeño, caliente-frío, ligero-pesado, puntiagudo-rombo, horizontal-vertical, tranquilo-agitado) para incentivar las facultades mentales de percepción y conseguir que desemboquen en una irrupción de emociones y estados anímicos¹³ conscientes.

Sin entrar en los distintos criterios pedagógicos y en los personales objetivos que sostuvieron los distintos maestros o en la validez de tales metas y métodos¹⁴, algunos de ellos como Raoul Hausmann, Hans Arp, Iwan Puni y Laszlo Moholy-Nagy, propusieron y afrontaron el nuevo espíritu firmando una serie de reflexiones a partir de la idea de homologación de la capacidad universal para dar forma material a las «sensoemociones»:

“Originalmente, cada uno está capacitado para la interpretación y asimilación de vivencias sensoriales. Cada hombre es sensible a los tonos y los colores, seguro en el tacto y el espacio, etc. Esto significa que en principio cada hombre participa

en todas las alegrías de las vivencias sensoriales; esto significa también que todo hombre sano también puede ser un activo músico, pintor, escultor, arquitecto, etc., del mismo modo que, cuando habla, es un «hablador». Esto quiere decir que puede modelar sus sensaciones en cualquier forma material -lo cual no es equivalente a «arte»-” (Wick: 1986)

A la vez que estas propuestas intentan compaginar el desarrollo material con el conceptual, teniendo en cuenta las capacidades sensorceptivas del individuo, se está produciendo en otros focos europeos una tendencia a la concretización de la estructura en coincidencia con la forma, una simplificación en la planimetría y el volumen, con clara tendencia racional, muy alejada de lo que supone la armonía del espacio con el habitante. En primer lugar, porque siendo la impresión sensible subjetiva, resulta imposible que un ser ajeno, por experto que sea –arquitecto patentado–, pueda responder a las exigencias específicas del «otro» –habitador–. En segundo lugar, porque en muchos casos el espacio doméstico queda reducido a una tendencia o estilo mediatizado por intereses de mercado, por filosofías varias, por la pretensión particular de alcanzar el rango de *starchitect* o por transformar el «habitar» en mero «alojamiento» masificado, carente de la identidad y de los valores intrínsecos que lo hacen microcosmo familiar y espacio de referencia existencial.



Vista exterior y comedor. Casa Margarete, Ludwig Wittgenstein. Viena, 1926-1928.
[📍] <http://es.wikiarquitectura.com/index.php/>

Un ejemplo de esta radicalización lo encontramos la casa que proyecta y construye Wittgenstein para su hermana [📍], siendo uno de los primeros que transforma en obra los principios preconizados por Loos tras la Secesión Vienesa; construcción que tiende hacia la pureza de formas eliminando cualquier signo que no responda a una función, cuidado maniacal en los detalles, vínculo de proporción matemática tanto en su exterior como en su interior, predilección sistemática por geometría y uso de nuevos materiales: acero y cemento armado.

15. “Las construcciones destinadas a servir de vivienda proporcionan ciertamente alojamiento; hoy en día pueden incluso tener una buena distribución, facilitar la vida práctica, tener precios asequibles, estar abiertas al aire, la luz y el sol; pero: ¿albergan ya en sí la garantía de que acontezca una *habitar*?” (Heidegger, 1954: 107)

16. **alojamiento.** Lugar donde una persona o grupo de personas se aloja, aposenta o acampa, o donde está una cosa.

domicilio. Lugar en que legalmente se considera establecida una persona para el cumplimiento de sus obligaciones y el ejercicio de sus derechos. || Casa en que uno habita o se hospeda. **hospedar.** Instalarse y estar como huésped en una casa, un hotel, etc. (DRAE)

17. “La gran industria debe ocuparse de la edificación y establecer en serie los elementos de la casa. [...] Hay que crear el estado del espíritu de la serie: el estado de espíritu de construir casas en serie, el estado de espíritu de habitar casas en serie, el estado de espíritu de concebir casas en serie.” *L'Esprit Nouveau*. 1921, (citado en *El Modulor* por el mismo Le Corbusier: 1948: 31)

18. Entre otros miembros fundadores que completaron el número total de 24 estaban: Karl Moser, Pierre Jeanneret, Ernst May, Fernando García Mercadal, Hannes Meyer, Werner Max Moser, Gerrit Rietveld, Alberto Sartoris, Hans Schmidt, Rudolf Steiger, y Juan de Zavala. Posteriormente se sumaron al grupo otros arquitectos, entre ellos Alvar Aalto, Vittorio Gregotti, Gian Carlo de Carlo, etc. El último congreso -XI-, coincidiendo con la declaración de la cesación de estos eventos, se produjo en 1959.

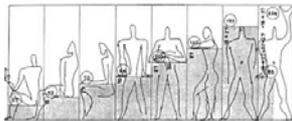
Este filón de desnudez ornamental, geometría, nuevos materiales y funcionalismo espacial contiene todos los ingredientes necesarios para reproducirse en cualquier lugar y en la cuantía que se precise. Es el «estilo» idóneo para alojar a la población que, por la destrucción masiva de guerras o por los movimientos migratorios hacia la ciudad, necesita acomodo digno y rápido. La desvinculación del proceso de construcción del habitante se generaliza y la casa pasa a responder no ya a «habitar» en el sentido heideggeriano¹⁵ del término, es decir, del «ser» con conciencia del «ahí», sino que se transforma en alojamiento y en domicilio¹⁶. Los arquitectos, conscientes de los problemas que plantea la coyuntura deciden organizarse, por primera vez en la historia, para intentar si no controlar, al menos dirigir, lo que llegará a ser la producción en serie de la «vivienda mínima», preconizada y reivindicada por Le Corbusier años antes¹⁷.

Desde el primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (1928), celebrado por iniciativa del mismo Le Corbusier, Hélène de Mandrot y Sigfried Giedion¹⁸, las intenciones que aglutinan todos los CIAM parecen centrar los objetivos en el habitante: hacer más acogedor el lugar de reposo, atenuar las tareas más ingratas a las mujeres, armonizar nuevos métodos constructivos y nuevos materiales creando un espacio acorde con el uso. Pero, con el propósito de “desvestir” el contenedor se radicaliza la estética hasta el punto, como leemos en la cita de Tom Wolfe al inicio del capítulo, de que los habitantes vayan dentro sin sentido ni sentidos. Al mismo tiempo, se trata de optimizar todos los recursos para que la casa sea segura, para que la casa dé cobijo, para que la casa sea refugio y aislamiento, para que la casa sea la posibilidad de encuentro y afecto, para que la casa resulte una confortable satisfacción, pero en la mayoría de los casos... las hipotecas amargarán el sueño,

los plazos retumbarán en los oídos cada vez que la ultrasilenciosa lavadora centrifugue, los teléfonos invadirán la tranquilidad, la televisión absorberá toda la capacidad de emocionar... Pese a las intenciones que manifiesta May –citado también en el encabezamiento– para la creación de una nueva arquitectura, vemos, según el texto de Wolfe, *Maledetti architetti. Dal Bauhaus a casa nostra*, que algo ha fallado, porque los arquitectos continúan proyectando espacios poco acordes con las auténticas necesidades de los habitantes desde un punto de vista fenomenológico.

Es indudable que no será lo mismo la casa para comitentes adinerados que la vivienda social, pero a pesar de todo en ambos casos se impone la lógica racionalista y cierta rigidez uniformadora (contra la «forma»). El propio Le Corbusier, en su tentativa por crear un espacio idóneo para que more el individuo, la familia y la comunidad en el proyecto habitativo: la Unità d’Habitation, aplicará el Modulor [📄], un sistema de proporciones que renuncia al sistema métrico decimal y establece un canon racional-matemático acorde con el cuerpo humano, teniendo en cuenta sus movimientos cotidianos. Su aplicación se ha limitado al testimonio de algunos edificios en los que el propio arquitecto la empleó, ya que se demostró ante los objetivos perseguidos: un fiasco económico, excesivamente mecanicista desde el punto de vista funcional, y una discordancia estética dado que el exterior se presenta como un edificio gigantesco¹⁹ y, contrariamente, el interior de cada unità evidencia la desproporción en los techos excesivamente bajos y en los dormitorios individuales demasiado estrechos y profundos, una especie de pasillos [📄].

El mismo autor, nos procura un texto en el que confirma su adhesión a la concepción de la arquitectura como fenómeno unisensorial-visual. Por tanto, no resulta sorprendente que in-



[📄] *El Modulor*, Le Corbusier. 1948: 62.

19. En palabras de Le Corbusier, “[...] una máquina, un mueble o un periódico son prolongaciones del hombre. Y la arquitectura, y en consecuencia, todo objeto creado por el hombre, debe impactarnos no sólo a nivel anímico o mental sino también a nivel más físico o corporal.” (1948: 49) Quizá pretendía esto como prioridad en sus propósitos.



Dormitorio, Le Corbusier. *Unità d’Habitation*, Marsella: 1947-1952. [📄] <http://google.it>

fiera: primero, un proceso sucesivo, segundo, la equivalencia de espacio igual a vacío en el que se instala la materia, tercero, limitación de percepción espiritual (imaginamos que quiere decir mental).

“[el hombre] Si construye es con los ojos abiertos; mira con sus ojos -que son dos y no diez, o ciento, o mil- y están colocados delante de la cabeza, en la frente, *la de él*, mirando hacia delante y no pudiendo ver, por tanto, ni de costado ni de espaldas [...] La arquitectura se juzga con los ojos que ven, con la cabeza que gira, con las piernas que andan. La arquitectura no es un fenómeno sincrónico sino sucesivo, hecho de espectáculos que se suman unos a otros y se suceden en el espacio y en el tiempo como la música. [...] El ojo humano no es el de una mosca situado en el corazón de un poliedro sino en el cuerpo de un hombre, a uno y otro lado de la nariz, y a una altura media de 1,60 m. del suelo. Tal es el aparato de que disponemos para apreciar la sensación arquitectónica. El cono visual está delante, concentrado en un campo material, limitado en la realidad, y limitado también en el espíritu que, tras el aparato físico ni interpreta, ni aprecia ni mide lo que tiene tiempo de captar.”²⁰ (Le Corbusier, 1948: 70)

20. El texto evidencia unos presupuestos contrarios a lo que entendemos que debe ser la arquitectura multiperceptiva y no sólo racional-visiva.

Importante reconocer que entonces los avances neurológicos no habían alcanzado los niveles de conocimiento de hoy, aunque bien es cierto que otros compañeros de profesión enfocaban sus escritos, proyectos y obras, de un modo más acorde con los postulados programáticos del grupo racionalista, obteniendo resultados más satisfactorios para la completeza del habitar, como veremos más adelante.

Es fácil rastrear críticas a las propuestas de los racionalistas como atestigua por ejemplo Weston, Richard:

“Para Christopher Alexander, debatir los méritos relativos de la modernidad o del estilo posmoderno es algo que carece de interés, ya que, según su punto de vista, «la serie de conceptos acerca del espacio, el volumen y el estilo» que apuntalan ambos movimientos son «gigantescas trampas [...] sin ninguna relación con los sentimientos humanos, sino sólo con las reglas estéticas artificialmente construidas por los grandes creadores del diseño»” (2002: 212)

El mismo autor traza un fugaz recorrido a través del siglo des-

pués de la modernidad ,llegando a conclusiones que determinan la arquitectura actual. La posmodernidad, cuyo síntoma más claro se hace evidente en algunas de las corrientes arquitectónicas como el «brutalismo» o como escribe el mismo autor sobre el «deconstructivismo»:

“El «deconstructivismo» también se puede interpretar como un repertorio de rasgos esencialmente decorativos, diseñados para estimular sentimientos de cansancio y, como tal, se basa en el ciclo del entusiasmo, la explotación y el rechazo típicos de la cultura de masas, en la que la apariencia se sitúa por encima de la sustancia.” (2002: 221)

Es decir, se revela la imposibilidad del progreso continuo y las certezas irrefutables, y más cuando se desarrolla una información y tecnología globalizada.

En la década de 1990 aparecen dos predisposiciones claras en el modo de afrontar la arquitectura doméstica, por una parte aquellos que la encaran como la creación de lugares en calma, recogidos, para aislarse del mundanal ruido, estos englobados en tendencias “minimalistas”, a la vez otros arquitectos reducen la obra a una inserción dentro del medio local para afrontar la homogeneización global. Otro grupo, retoma las tendencias de la década de 1920 en sus postulados esenciales: continuidad espacial y transparencia, poniendo énfasis en la materialidad de las formas y haciendo esencial un nuevo parámetro de suma importancia: el clima, llegando a convertirse al inicio de este siglo en el propósito clave del construir. Logra así establecerse una confluencia con el movimiento organicista que atraviesa simultáneamente el siglo de modo más discreto.

El padre de esta corriente que afronta la problemática habitacional de un modo más completo para el ser humano y para la propia naturaleza, es Frank Lloyd Wright, al cual debemos la asignación terminológica de *arquitectura orgánica*:

“Y aquí estoy ante ustedes predicando la *arquitectura orgánica*, declarando que la arquitectura orgánica es el ideal moderno

y la enseñanza tan necesaria si queremos ver el conjunto de la vida, y servir ahora al conjunto de la vida, sin anteponer ninguna «tradición» a la gran «Tradición». No exaltando ninguna forma fija sobre nosotros, sea pasada, presente o futura, sino exaltando las sencillas leyes del sentido común —o del super-sentido, si ustedes lo prefieren— que determina la forma por medio de la naturaleza de los materiales, de la naturaleza del propósito... ¿La forma sigue a la función? Sí, pero lo que importa más ahora es que la forma y la función son una.” (1939: 194-195)



Salón y jardín, *Casa Jacobs*, 1936 (Wisconsin, EEUU), Frank Lloyd Wright.
[🌐] <http://es.wikiarquitectura.com>

Wright será punto de referencia para los continuadores de esta tendencia. La *Casa Jacobs* [🌐] constituye el prototipo de las llamadas casas «usonianas» con las que proponía una alternativa rural en oposición a Le Corbusier urbano. En el centro de la planta se encontraba la cocina. El comedor y estar eran un espacio continuo. Paredes de ladrillo y grandes aleros para proteger del sol en verano y recibirlo en invierno. Calefacción de suelo, esto fue una novedad en ese momento, porque salvo el caso aislado de Arthur Henry Barker, quien hacía uso en todas sus construcciones ya en los primeros años del siglo XX, el sistema de calentamiento mediante serpentinas radiales no se conocía. Así mismo, el jardín es considerado como la habitación más importante de la casa.

“Decía «ya no tenemos un interior y un exterior como dos entidades separadas. Ahora el exterior puede entrar en el interior, y el interior puede y debe salir fuera». Rechazaba el aire acondicionado porque nos separaba del clima natural.” (Weston: 142)

Logró un sistema de construcción eficiente para rebajar costes. Planta en forma de «L» que gira entorno a la chimenea y a la cocina con cristaleras, casi muros cortina que se habren al jardín formado entre las dos alas. Las paredes del preímetro exterior son casi ciegas. (Weston, 2002: 141)

Estas casas dan solución anticipada a muchos de los problemas que actualmente inquietan. Ya en la década de 1930, debido a la Gran Depresión, no era el único que se preocupaba por la



Salón, *Casa de vacaciones en Stenna* (Suecia, 1937) [📷] www.stepienybarno.es/blog/2009/10/20/casa-stennas-de-gunnar-asplund-1937/



Entrada, *Casa Mairea*, A. Aalto, (Noormarkku, Finlandia 1937-1939) [📷] www.stepienybarno.es



Salón, *Can Lis*, J. Utzon. Porto Pietro, Mallorca, 1973. [📷] <http://www.architizer.com>

energía.

En Europa la corriente orgánica se circunscribe, en los primeros tiempos, a los países nórdicos, contando entre los principales impulsores: Erik Gunnar Asplund en Suecia [📷], y, sobre todo, el finlandés Alvar Aalto que, a través de sus escritos y su obra testimoniará un modo distinto de construir bien diferenciado del resto de los arquitectos integrantes de los CIAM. A pesar de ser uno de ellos, en 1939 termina Casa Mairea [📷] que rompe con los principios racionalistas del grupo. En ella, la arquitectura comparte el espíritu del lugar, da respuestas efectivas a los habitantes-comitentes, aporta un estilo que preconiza formas innovadoras respetuosas con el entorno. Consigue conciliar el ambiente del bosque exterior y el interior mediante ventanales y columnas de madera que proceden de árboles talados del mismo bosque, es decir hace uso de materiales naturales en una medida equilibrada (más adelante en su obra encontraremos que hará uso casi exclusivo del ladrillo y la madera para los elementos estructurales). El Foco central es la chimenea pese a se una casa de verano para ricos industriales. Aalto, al igual que Wright, admira Japón. (Ippolito, 2009: 149). Además, es su principal interés:

“«evitar todos los ritmos arquitectónicos artificiales», y en lugar de la «estructura transparente» de Mies se nos presenta un sistema que rechaza ser considerado como una retícula. [...] Todos los espacios están diseñados con el sujeto humano como centro.” (Weston: 96)

Consigue con ello dar un sentido de protección respecto al «fuera», así lo interior adquiere carácter, se hace realidad. La planta deja de ser rígida y los ambientes, sobre todo en los destinados a la socialización, total continuidad.

Otro arquitecto miembro de esta tendencia racional organicista, también nórdico, es el danés Jørn Utzon [📷], conocido sobre todo por su archifamosa Sydney Opera House. En su peri-



Al Struckus House, Bruce Goff (California, 1979). [📷] <http://es.paperblog.com/arquitectura-bruce-goff-1441245/>



Waldspirale (Bosques en espiral), Hundertwasser, Darmstadt (Alemania) 1998-2000. Friedensreich Hundertwasser. [📷] Google.it



Exterior de *El Poseidón*, Samuel Flores Flores, 1978 – demolición 2011, Playa Mansa (Uruguay). [📷] arquitectofloresflores.blogspot.com

21. <http://arte.elpais.com.uy/debates-publicos-sobre-demolicion-patrimonial> (23 Nov 2011)

do de formación y primeros proyectos evidenciará la influencia de Wright, Asplund y directamente de Aalto con quien trabaja un tiempo.

Un exponente de la arquitectura orgánica en EEUU, será Bruce Goff, el cual enriquecerá con su filosofía del «presente continuo» la adaptación de la arquitectura al entorno tanto externamente como en el interior, ya que elimina la jerarquía de espacios. Producto del análisis de la realidad circundante en constante cambio y de una consideración poética de la vida, la obra de Goff [📷] no se ciñe a concepciones preestablecidas o a presupuestos teóricos, expresa la satisfacción por la existencia en el ahora y aquí. Son multitud los ejemplos de arquitectura orgánica, en los que la originalidad de estructuras, materiales y formas resultan, afortunadamente, inclasificables. Su lenguaje responde a una función, a necesidades precisas del habitante concreto o a la integración con el *genius loci* (Norberg-Schulz: 1979). Contrariamente al estilo internacional o racionalismo puro, no son transferibles a otro lugar distinto del lugar para el que han sido proyectados.

Otros ejemplos meritorios son la obra del austriaco Friedensreich Hundertwasser [📷] o la de Imre Makovecz (Hungría), éste, seguidor de las concepciones antroposóficas de Rudolf Steiner al igual que el holandés Anton Alberts. En Sudamérica Luis Barragán elaborará una arquitectura altamente conectada con el espíritu, partiendo del estilo internacional, con el que guardará escasa comunión. Samuel Flores Flores, Uruguayo, cuyos principios constructivos van todos encaminados «de la masificación hacia la personalización» justo lo contrario de lo que ocurre con su espectacular obra *El Poseidón* [📷], demolida para construir *cualquier cosa más rentable*²¹.

El norteamericano Herb Green que lleva al extremo el espacio mínimo integrado completamente con el entorno en su *Casa de*



The prairie house. Herb Green. Oklahoma, 1960. [📷] www.lavivendamima.tumblr.com

la pradera [📷], haciendo uso exclusivo de materiales naturales y con evidente alusión a los habitantes aborígenes de esos territorios.

Todos ellos coinciden en dos puntos importantes que no se les puede negar: uno, la cultura arquitectónica centrada en el objeto construcción, pasa a focalizar la tendencia hacia su esencia: *habitar*, y por tanto, prestar la atención que merece al sujeto usuario. Dos, como consecuencia del punto uno, la división interna responde a necesidades efectivas del habitante y no a proyectos geométricos, en su mayoría ortogonales.

“El objetivo de la arquitectura es proporcionar el marco para la vida de las personas, [para ello hay que] disponer las habitaciones de las casas, y sus mutuas relaciones, de acuerdo con el modo en que viviremos y nos moveremos dentro de ellas.” (Rasmussen, 1957: 115)

De este modo el espacio doméstico se identifica con un espacio arquitectónico en el que la acción del ser humano «su(s) habitante(s)» logra establecer un orden propio, donde se representa y se ve representado a través de la presencia de determinados objetos y de su disposición.

Nadie mejor para exponer la esencia de lo que se entiende por arquitectura orgánica que las palabras de Alvar Aalto en su famoso artículo “La humanización de la arquitectura”²²:

“La arquitectura es un fenómeno sintético que incluye prácticamente todos los campos de la actividad humana [...] En el último decenio, la arquitectura moderna ha estado funcionando principalmente bajo el aspecto técnico, subrayando sobre todo el punto de vista económico de la actividad constructiva. Esto ha sido indudablemente útil para la producción de alojamientos para el hombre, pero ha constituido un proceso demasiado costoso, si se considera la necesidad de satisfacer otras exigencias humanas [...]. El funcionalismo técnico no puede pretender ser toda la arquitectura [...]. Si se pudiera desarrollar la arquitectura paso a paso, empezando por el aspecto económico y técnico, y continuando después con las funciones humanas más complejas, entonces el planteamiento del funcionalismo técnico sería aceptable. Pero eso es imposible. La arquitectura no sólo cubre todos los campos de la actividad humana, sino que

22. Aalto, Alvar (noviembre 1940). «La Humanización de la Arquitectura». *The Technology Review*: pp. 14-16.

debe ser también desarrollada simultáneamente en todos estos campos. Si no, tendremos sólo resultados unilaterales y superficiales [...] En lugar de combatir la mentalidad racionalista, la nueva fase de la arquitectura moderna trata de proyectar los métodos racionales desde el plano técnico en el campo humano [...] La presente fase de la arquitectura es, sin duda, nueva y tiene la precisa finalidad de resolver problemas en el campo psicológico [...]" (Aalto, 1982:25-35)

Los dos grandes enfoques interferirán mutuamente a lo largo de todo el siglo XX, dando lugar a mestizajes con una u otra prevalencia. Pese a ello triunfó la tendencia racional-funcionalista, o estilo Internacional, como el más válido a la hora de edificar «máquinas para habitar», tanto en Europa como al otro lado del Atlántico. Aunque por nuevos motivos: medio ambiente, energía, salud, evolución cultural, etc. a finales de siglo, la corriente orgánica está empezando a tomarse la revancha. Quizá porque se había olvidado que

“La casa para el ser humano ha tenido un significado variable en el desarrollo de la civilización, pero sin duda siempre ha sido una extensión de nuestros aspectos biológicos por encima de todo.” (Boeri 1993: 75)

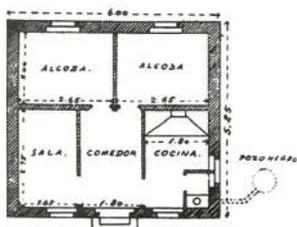
Por lo que respecta a España, podemos introducir la realidad del siglo XX citando a Sigfred Giedion, que en 1931 afirma:

“En comparación con los otros países, España, desde el punto de vista arquitectónico, está dormida en el s. XIX. [...] El hecho de que la arquitectura española haya estado adormecida durante todo el siglo XIX provoca que para un arquitecto español sea necesario tener una fuerza moral mayor que para cualquiera de nuestros arquitectos.” (1931: 157-158)

Según el autor parece evidente que España se mantiene en un letargo decimonónico, sin embargo lo que resultará desalentador es que aunque, poco antes de la instauración de la Segunda República, se atisban indicios de lo que está sucediendo en el resto del mundo, su repercusión será escasa y breve... aunque no estéril, ya que servirá de germen para la arquitectura del último cuarto de siglo.

23. Carmen Giménez Serrano “El sentido del interior. La idea de casa decimonónica” en Blasco Esquivias, 2006: 11-83.

24. Uno de los temas que más le interesan es el problema relativo al hogar del obrero, argumento sobre el que versa su Discurso de ingreso a la Academia de Medicina en 1874.



Casa unifamiliar en barrio periférico. Calle Eusebio Martínez Barona. Madrid. 1908.
 [📷] <http://www.madrid.org/archivofotografico/>

Siguiendo a Giménez Serrano²³, vemos que los avances tecnológicos a los que hemos aludido anteriormente, se han ido incorporando en los últimos años del siglo precedente pero su implantación se hará efectiva de forma generalizada con bastante retraso respecto al resto del mundo, entorno a los años sesenta.

Para que se efectuaran mejoras higiénico-sanitarias y propuestas de solución al hacinamiento, en las grandes ciudades, fue decisiva la obra y el empeño de los higienistas. En Madrid, por ejemplo, serán Francisco Méndez Alvaro y Rogelio Casas Batista²⁴, los que harán incapié en las condiciones del aire, de los olores y la insalubridad general en la que sobrevive la mayoría de la población. De acuerdo con estos postulados el mismo Arturo Soria, afirmará en defensa de su propuesta de *Ciudad Lineal*, “No se quitarán unos a otros, como en las grandes ciudades, la luz, el sol y el aire, y por consiguiente la salud y la vida.” (Maure Rubio: 43) No olvidemos que junto a las innovaciones esporádicas y puntuales que se llevan a cabo para clientes con recursos, las clases populares en los barrios del centro, viven en casas de vecindad, corralas o casas de corredor, buhardillas y sotabancos. Estas células habitacionales están constituidas por una cocina, alcoba y sala, cuya separación de los distintos usos, en muchas ocasiones, era mediante cortinas. Los retretes son comunes, los sistemas de calefacción inexistentes o, con suerte, braseros.

En los nuevos barrios de la periferia aparecen las construcciones que, en un principio, no incorporan ni agua corriente ni desagües (se instala el retrete con pozo negro), continúan careciendo de electricidad y demás innovaciones [📷]. Se conciben como casas de campo, con espacio exterior en la zona posterior, dedicado al cultivo del propio huerto. Sensorialmente, sirve de vínculo con la tierra abandonada en el lugar de origen,

25. Fue en la Exposición Universal de París de 1867 donde el arquitecto Hervey Picard mostró su concepción de la casa “tipo” para absorber el flujo migratorio con un pequeño terreno adyacente. Georges Teysot, al respecto, afirma, haciendo una lectura materialista, que “el modelo de edificio privado e individual [permite] dar al trabajador una sensación simulada de identidad local y bienestar material, inculcar un sentimiento de propiedad, estabilizar el equivalente simbólico de la “casa” como compensación por una vida de trabajo, era el único modelo disponible capaz de disciplinar el cuerpo y regular el hábito.” http://www.cccb.org/rcs_gene/habitat_cast.pdf (acceso enero 2013)

26. Da Rocha Aranda, Óscar y Muñoz Fajardo, Ricardo: “Madrid modernista: guía de arquitectura” CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, Comunidad de Madrid, 2006. www.archivoespañoldearte.revistas.csic.es (acceso diciembre 2012)

27. “En lo que respecta a la forma de asentamiento, la transformación más distintiva del siglo XX es la urbanización del territorio. Si en 1900 el porcentaje de quienes vivían en ciudades mayores de 10.000 habitantes era del 32,4%, a finales del siglo ascendía al 76,3%. A lo largo del siglo XX, la población de España se incrementó en veintidós millones de habitantes, de los cuales dieciocho se han concentrado en ciudades mayores de 50.000 habitantes.” Cuadernos Fundación BBVA (2010). “La población en España: 1900-2009”. Población, 51. www.fbbva.es (acceso diciembre 2012)

ejercen como suministro de productos que resulta difícil encontrar en la ciudad y a los que el paladar estaba acostumbrado, y por supuesto son un sostén económico para la frágil economía del proletariado desarraigado²⁵.

Una propuesta interesante, por lo que respecta al devenir posterior, fue el proyecto en 1881 de Mariano Belmas, colaborador de Arturo Soria en la planificación de la Ciudad Lineal con el cual comparte un credo steineriano; introduce la idea de construcciones económicas para obreros en la arquitectura doméstica de finales de siglo XIX, germen de las futuras casas adosadas. Sostenía que los obreros debían tener acceso a una vivienda unifamiliar, higiénica y no *ghettizzata* por el rango social tanto en los nuevos barrios como en los edificios del centro, hasta entonces estratificados en altura por clases²⁶.

“Mariano Belmás Estrada, estudioso de las tipologías arquitectónicas, se preocupaba de distribuir las viviendas de tal forma que, a pesar de trabajar con superficies mínimas, todas las habitaciones tuvieran luz directa y ventilación. A tal fin, en planta baja situaba cocina y comedor y en planta alta los dormitorios, guardando total independencia; al conjunto le añadía un patio pequeño ajardinado, junto a la planta inferior. Realiza tres tipos de casas iguales en las que sólo variaba el número de habitaciones. En la planta baja situaba una sala de 12 m² y 3 m de altura libre, con cocina y un patio de 8,50 m² con retrete y un pequeño trastero. Y en el primer piso los dormitorios y un ropero. Si la vivienda unifamiliar requería mayor abaratamiento, las adosaba, reduciendo fachadas, reduciendo patio y disminuyendo su superficie...” (Maure Rubio, 1991: 51)

En cuanto al carácter de habitabilidad fuera de las urbes, que constituía un 67% de la población²⁷, es decir, la gran mayoría de los españoles, las condiciones del espacio doméstico responden a las funciones agrícolas al igual que lo habían hecho en siglos precedentes, y no a las necesidades habitativas de sus moradores. En algunos casos se observa un avance cuando se trasladan los dormitorios de la planta baja a un piso superior, ya que esta ampliación permitía separar el espacio de trabajo,

social y de los animales del espacio íntimo. Se consigue de este modo marginar los olores, el movimiento, los ruidos, polvo, etc. creando una zona dedicada al descanso salubre. (Roux, 197: 260) Aunque también en el campo un número exiguo de privilegiados gozará de bienestar como ocurría en el siglo decimonónico (chimeneas, servicio humano que suplía los avances técnicos, etc.), la mayoría de la población continuaba en la infrahabitabilidad que, lentísimamente irá incorporando la modernidad a lo largo del siglo. Un ejemplo: en los pueblos de la provincia de Teruel llegará el alumbrado a las casas en los años cuarenta, y el agua corriente en la década de los sesenta, por no hablar de la disponibilidad de teléfono particular y de los electrodomésticos más básicos –nevera, cocina a gas y TV– que lo harían durante la década de 1970, como podemos testimoniar personalmente.

La modernización constructiva sólo se producirá a partir de la segunda mitad del siglo, cuando el carácter agrícola de la economía se transforme en industrial, cuando aparezcan las clases medias y los asalariados. Para acomodar dignamente a las masas, de braceros reconvertidos en proletarios, se requieren grandes reformas sociales. La primera disposición será la promulgación de la Ley de Casas Baratas en 1911. Frente a ella se plantean dos posturas para abordar la solución: 1º creación de nuevos barrios, 2º integración en los inmuebles ya existentes ocupando los espacios más degradados. Pero en cualquier caso se rigen por las normas bien precisas que detalla la Ley. Traemos a colación cuatro de los artículos que incumben específicamente a la proyectación del espacio interno, en los que se evidencia el enfoque higienista y la influencia de la ley francesa de Casas Baratas conocida como *Loi Siegfried* (1894)²⁸:

28. Según recoge el estudio de Castrillo Romón, M. (2003) *Influencias Europeas sobre la "Ley de Casas Baratas" de 1911: El referente es la "Loi des Habitations á Marché" de 1894*. Cuadernos de Investigación Urbanística. 36. (Acceso diciembre 2012) <http://polired.upm.es/index.php/ciur/article/viewFile/250/246>

“*Artículo 61*: La distribución de cada casa habrá de acomodarse a las particularidades y costumbres de cada localidad, y de un modo muy especial a las necesidades de la familia que haya

de habitarla, teniendo en cuenta que el número mínimo de habitaciones será el necesario para vivir en condiciones higiénicas, y el máximo estará limitado por las estrictamente indispensables para llenar las necesidades de las personas de posición modesta que habrán de habitar las casas baratas. [...]

La pieza de estar bien alumbrada y aireada, que pueda servir indistintamente de estancia familiar durante el día, de comedor, sala de trabajo y aun de cocina, tendrá capacidad mínima de 40 metros cúbicos; la cocina, de 20 metros cúbicos; los dormitorios, si han de ser utilizados por una sola persona, un mínimo de 20 metros cúbicos; si por dos, de 30 metros cúbicos, y si por tres, límite máximo que se autoriza para dormir en una misma habitación, de 40 metros cúbicos. Las piezas destinadas a roperos y despensas no podrán tener en planta un lado mayor superior a 1,50 metros, y en ningún caso podrán ser utilizadas como dormitorios. [...]

Las escaleras han de ser claras y ventiladas.

Artículo 62: Ha de atenderse a la evacuación rápida, y en condiciones higiénicas, de materias fecales y aguas sucias, basuras, detritus e inmundicias de todas clases.

Las cocinas y retretes tendrán luz y ventilación directa de patios o patinillos, y su acceso ha de ser independiente entre sí y de los comedores, dormitorios, etc. Los retretes dispondrán, cuando sea posible, de cargas intermitentes de limpieza. Es preceptivo el empleo de sifones y la ventilación de los tubos de bajada, tanto en los retretes como en los desagües.

Las tuberías y materiales empleados han de ser impermeables a líquidos y gases. Si no hubiera red de alcantarillado, no se adoptará el pozo negro, sino la fosa séptica. Estas y los tubos de conducción han de alejarse de los pozos, depósitos y conducciones de agua potable, de tal modo que, por la naturaleza del terreno intermedio, distancia y materiales empleados, sea de todo punto imposible la contaminación de las aguas puras.

Se prohíbe el empleo de retretes comunes a varias familias.

Artículo 63: Las viviendas dispondrán, cuando sea posible, de agua potable, situada en el interior de las casas, alejada de toda contaminación.

A este efecto, los depósitos, pozos y aljibes y canalizaciones se construirán con materiales impermeables y a cubierto de los rayos solares, así como las fosas sépticas, lavaderos, depósitos y conducciones de aguas sucias y depósitos de inmundicias y materias orgánicas e insalubres de todas clases.

Para cocción de alimentos, bebidas, lavados, limpiezas, retretes y demás necesidades se considerará como mínimo de dotación la de 50 litros de agua por persona y por día. En casos de escasez, que apreciarán las Juntas de Casas Baratas, se admitirán menores dotaciones de agua.

Artículo 64: Para la ventilación artificial, o bien para la natural,

29. *Legislación sobre casas baratas y económicas*. Revista de los Tribunales. Madrid: Góngora. 2ª edición 1927.

en la que intervienen de modo eficaz la distribución, dimensiones y disposición de los vanos, se tendrá en cuenta que la renovación del aire interior de las habitaciones es más necesaria e interesante que la cubicación grande de éstas.

La suma de la superficie de los huecos destinados a dar luz y ventilación en cada habitación deberá ser, como mínimo, un sexto de la superficie de la planta de aquélla.

Estos coeficientes podrán ser modificados si las costumbres y circunstancias locales lo aconsejan. Cuando sea necesario activar la ventilación natural, por ser poco eficaz, se adoptará un procedimiento de ventilación artificial de instalación y mantenimientos fáciles y económicos, tales como conductos, registros, chimeneas de aspiración de aire viciado, dobles vidrios y otras clases de entrada de aire puro.”²⁹

El 1 de abril de 1939, con el fin de la Guerra Civil y la instauración de la dictadura se detiene el avance de lo que en España fue el Movimiento Moderno. Algunos eventos, muy concretos hacen posible ese contacto breve. El primero es la influencia que ejercerá la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de París, de 1925, en la llamada “generación del 25”, formada entre otros por Rafael Bergamín, Martín Domínguez, Casto Fernández Shaw, Carlos Arniches, Fernando García Mercadal, Secundino Zuazo, Josep Lluís Sert y Manuel Sánchez Arcas, los cuales, participan de alguna manera en proyectos con aires de cambio, vinculados a la arquitectura internacional.

“Pese a que con frecuencia no parezcan capaces de ir más allá de transformaciones epidérmicas –y esto es un fallo que puede también señalarse en ciertos casos a los componentes del GATEPAC– son en definitiva los responsables de esta iniciación española por los caminos conectados con los de la vanguardia europea” (Benevolo: 655-656)

Otro hito importante será la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, que cimentará en tierra española uno de los iconos del movimiento moderno: el pabellón alemán de Mies van der Rohe. Se presenta la oportunidad de experimentar de forma completa un espacio de concepción insólita y excepcio-

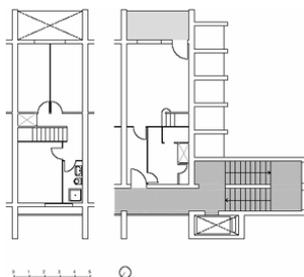
30. Grupo de Artistas y Técnicos Españoles Para la Arquitectura Contemporánea: Mercadal, Joaquín Labayen, J. Manuel Aizpurrúa. El grupo del este o GATEPAC centrado en Cataluña e integrado por: Sert, Antoni Bonet, Sixte Illescas, y Josep Torres Clavé, entre otros.



Documentos de Actividad Contemporánea.

[🌐] <http://hasxx.blogspot.com>

31. Ley del Ministro de Trabajo, Sanidad y Previsión social, Federico Salmón, que básicamente promueve la construcción como medida para paliar el desempleo, por una parte, y por otra, para alojar en régimen de alquiler mínimo a las grandes masas asentadas en chabolas en la periferia de las grandes ciudades.



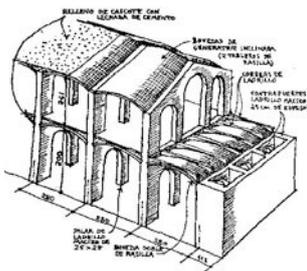
Planta. Edificio de viviendas dúplex en la *Colonia Virgen del Pilar*, 1947-1956. Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo.

[🌐] www.docomomoiberico.com

nal. Simultáneamente, el dinamismo de dos grandes personalidades: uno es García Mercadal que se encargará de organizar en la Residencia de Estudiantes de Madrid ciclos de conferencias a las que acuden invitados como Le Corbusier, Gropius, Erich Mendelsohn o Van Doesburg, y el otro es Josep Lluís Sert que trabajará en el estudio del primero desde 1927 durante varios años, será el arquitecto español más influenciado por él. Así, las nuevas propuestas no pasan desapercibidas para los más inquietos y su repercusión da origen y se desarrolla en la organización, como ya sabemos, del GATEPAC/GATCPAC³⁰ (1930), que se manifiestan y divulgan a través de la publicación de la revista A.C. [🌐]

El primer edificio moderno que se yergue en España es el Rincón de Goya (Zaragoza, 1927) de García Mercadal, un monumento conmemorativo. Por lo que respecta al espacio doméstico, la construcción de viviendas fue el empeño arquitectónico más importante para el Movimiento Moderno por las razones de coyuntura sociopolíticas y económicas más arriba enumeradas. De hecho, la enorme profusión que se ve alentada por la Ley Salmón³¹ (1935) que, desgraciadamente, se trunca con el estallido de la Guerra Civil. La reconstrucción tras la contienda será lenta, en el periodo denominado autárquico, por la carencia de recursos, la postración de la industria y la gran devastación, de ahí que se construya poca vivienda y con premisas muy localistas, dado que la vinculación al territorio era uno de los puntos básicos de los decretos o leyes de planes de creación de viviendas.

Un caso singular de la década de los cuarenta, es decir, del periodo estrictamente de reconstrucción, es la *Colonia Virgen del Pilar* [🌐] de Madrid que compagina, como establecía el nuevo régimen, técnicas constructivas tradicionales, muros y contrafuertes de ladrillo y bóvedas de triple rosca de rasilla, cuyo



[32] *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Antón Capitel. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1982.

32. Las principales características de identificación de Erich Mendelsohn son formales: “énfasis en la horizontalidad, con una alternancia de bandas acristaladas y de bandas macizas; creación de un cuerpo semicilíndrico que avanza respecto al volumen principal y cuya superficie es una continuación de una de las fachadas planas y parece introducirse en la otra; aparición, de este modo, de un cuerpo curvo y estrecho que crea una imagen aerodinámica, ligada al movimiento y a la velocidad propios de la vida en la ciudad contemporánea, con la consiguiente connotación de cosmopolitismo y de modernidad.” (Cortés: pdf)

33. “Que solo propende a conseguir lo útil; que antepone a todo la utilidad.” (DRAE) Ver al respecto Betrán Abadía en su análisis sobre la vivienda franquista y postfranquista, el proceso de la incentiación de la propiedad de la vivienda mínima a costa de renunciar a la «casa», en el cual los bancos y las constructoras serán los verdaderos agentes del fenómeno.

precedente se encuentra en las viviendas realizadas por Luis Moya en Usera, 1942, y principios modernos [32]: estructura vista, organización de las viviendas en duplex con terrazas en doble altura. La década de los cincuenta retoma nuevamente la construcción habitativa con programas menos rigurosos respecto al racionalismo pero más prácticos y sobrios y cada vez más lejanos a la arquitectura proclamada por el régimen. Se abandona completamente el estilo Mendelsohniano³², denominado también «estilo Salmón» por haber caracterizado gran parte de la edificación actuada por esa Ley, en el periodo de guerra; los volúmenes geométricos pasan a perder el acento formal, la masa prismática permite que los interiores se puedan organizar de forma más utilitaria... útil/beneficiosa para el constructor, ya que se entiende como provecho con reducción de espacios para el acomodo de un mayor número de personas³³. A pocos arquitectos les pasaba por la cabeza la existencia de necesidades habitativas más allá de la materialidad espacial. A pesar de ello podemos citar a José Antonio Coderch y Manuel Valls entre los profesionales más preocupados por la confortabilidad doméstica (Benevolo: 1936, Bonet Correa: 2006).

En una coyuntura tan compleja en España sumergida en la pobreza, el retraso y el aislamiento cultural, el desmantelamiento industrial y el silencio impuesto a los posibles renovadores, consecuencias de la dictadura autárquica, decimos, resulta evidente la ausencia de sensibilidad y de mecanismos impeditivos al desenfreno que se apoderará en los años sesenta y siguientes en el universo edilicio. Pero esta omisión continúa impregnando a los grandes historiadores, teóricos y estudiosos de la arquitectura de este periodo, Leonardo Benevolo, De Fusco, Zevi o Charles Jencks. En todos sus estudios las menciones al interior de las viviendas son escasas, ya que tienden a enfocar la

34. Jencks recoge en un árbol genealógico desde 1920 a 1970 en el que se puede rastrear la superposición de un sinfín de nomenclaturas estilísticas, desde la arquitectura modernista, racionalista, funcionalista, orgánica, constructivista, fascista, socialista, high tech, brutalismo, industrial, neohistoricista, postmoderna, pop, deconstructivismo, sustentable... Clasificaciones a las que él es claramente contrario, pero continúa utilizando como referentes temporales, estilísticos o de adscripción.

35. Habla el arquitecto Botta con el filósofo y psicólogo Paolo Crepet: “Puedo decir que cualidad y cantidad son dos exigencias del mismo problema. Un espacio reducido puede resultar de gran calidad y ofrecer un confort habitativo comparable a un espacio más generoso. Se debe, de todas formas, reconocer que una riqueza de espacios se concilia más fácilmente con una pluralidad de comportamientos, que facilita mejores condiciones de vida.” (Botta, Crepet, 2007: 57)



Reproducción de la cocina. Fundación Otto Haesler. Celle (Alemania) [📍] www.celle.de/stiftung

realidad constructiva como el engranaje lógico del proyecto urbano, de ahí que los análisis continúen siendo estilísticos³⁴, de fundamentos socio-políticos y técnico-estructurales. La casa se convierte en célula habitacional con características que responden únicamente a los mínimos habitables materiales (*Existenzminimum*). ¿Qué siente el morador dentro? ¿cómo percibe el espacio, su ambiente? ¿qué aporta ese mínimo cobijo estereotipado al «ser» humano?... Sigue siendo un enigma lo que ocurre dentro, continúa respetándose «lo privado» hasta el punto de no saber si la planificación de usos se ajusta a las necesidades efectivas. Nos preguntamos si se conocen las necesidades más allá del aspecto fisiológico. La respuesta sería demasiado complicada, es mejor no preguntar. Se prefiere sintetizar los lenguajes, las dimensiones, la heterogeneidad, incorporar nuevos materiales sustancialmente prácticos, invenciones mecánicas y tecnológicas para reducir el tiempo, extender posibilidades de crédito... aunque se tenga la certeza de que el resultado confunde «habitar» con «alojar»³⁵. La casa deja de pertenecer a un estilo estético, se transforma en producto degradado “al servicio de la extensión económico-industrial del capitalismo.” (Fernández Alba, 1983: 120-122).

Este modelo de comportamiento constructivo, y por ende habitativo, se gesta, nace, se desarrolla [y no muere] en el siglo pasado. La manifestación y conclusión de la Modernidad en el «habitar» es la antítesis de su esencia, según expresa el concepto Heidegger (1954). Una de las primeras voces críticas ante «la arquitectura moderna internacional sin raíces» es la de Alvar Aalto en Finlandia a mediados de la década de 1930. (Gili Galfetti: 1999)

Todo arranca del modelo que Otto Haesler propone como apartamento tipo en las viviendas en hilera para obreros [📍] (1923) y que será de inspiración directa para Erns May en

Frankfurt (1925), y contemporáneamente, para Bruno Taut en Berlín y para Martin Wagner en Britz. Sobre este nuevo modelo Kenneth Frampton dice:

“consistía en un comedor-sala de estar, una pequeña cocina, un WC [sólo retrete], y de tres a seis dormitorios. La sustitución de la tradicional *Wohnküche* [cocina-comedor] por una cocina aparte fue un punto de arranque radical en la construcción de viviendas en serie y logró el crítico impacto social consistente en desplazar el foco del hogar hacia una versión austera de salón burgués.” (1981: 139)



Cocina Frankfurt, 1926.
Margarete Schütte Lihotzky.
[📷] www.design.edelight.de

Para las 15.000 unidades que completa May en Frankfurt contó con nuevos dispositivos o elementos que permitían reducir el espacio y abaratar los costes, que era el objetivo primordial. No olvidemos que el momento en el que la casa se transforma en producto seriado la especulación anida en sus cimientos. Uno de estos elementos es el que aporta la arquitecta Schütte Lihotzky: la famosa cocina integrada [📷], que alcanza una gran capacidad de almacenamiento, gestión de alimentos y de enseres necesarios para la preparación del sustento; tarea asignada a la mujer que, segregada en esta burbuja, consigue aumentar su eficiencia, sin que por ello cambie el nivel de reconocimiento de su trabajo.

Otro elemento que se incorpora a la reducción de espacio es la cama plegable. Profundizaremos en ambos elementos en la parte ilustrativo-literaria de nuestra tesis.

En el análisis de la vivienda mínima que hace Cortés en “Modernidad y vivienda en España, 1925-1965” establece una serie de tipologías constructivas³⁶ que intentan adaptar las características de las tendencias europeas. Será J. L. Sert en el edificio de Viviendas de alquiler en la Calle Roselló y del mismo año (1929) la casa unifamiliar “Casa Duclós” en Sevilla, en los que intentará plasmar lo aprendido en el estudio de Le Corbusier. Otro miembro del GATCPAC, Sixte Illescas, construirá la “Casa Vilaró” entre 1928-30. A todas estas viviendas se les

36. Edificios entre medianeras, en esquina, manzanas y ordenaciones abiertas, en las grandes ciudades. En las zonas periféricas y rurales: colonias, poblados nuevos, urbanizaciones y apartamentos en la costa. Viviendas unifamiliares.



Exterior. *Casa del Barco*, 1934.
Gómez Cordobés, J.J. Teruel.
[📷] www.docomomoiberico.com

puede achacar la dolencia de una libre aplicación del programa racionalista. Por ejemplo, en ninguna se emplea el hormigón armado todavía, pero puertas y ventanas ya son estandarizadas, el aspecto externo es claramente geometrizable-ortogonal y libre de adornos. El ingeniero Juan José Gómez-Cordobés construye en Teruel, la llamada “Casa del Barco” [📷], cuyo aporte a la tendencia moderna es, precisamente, el uso del hormigón armado, algunas soluciones estructurales como la cubierta basculante sobre bóvedas y el aspecto externo carente de ornamento, referencias náuticas y chaflán redondeado mendelshoniano.

Hemos visto hasta aquí algunas reconocidas aportaciones que el movimiento moderno ha dejado en edificios habitacionales, todas ellas objetivas y encaminadas a una supuesta mejora de la experiencia que su uso debía conseguir. La realidad, sin extraer conclusiones azarísticas, es que los resultados “saltan a la vista” únicamente, por el énfasis formal, por la dedicación estilística, por la fallida tentación de renovar funciones o, simplemente, por reforzar un sistema económico destructor de cualquier mejora para el individuo “humano”. Para los habitantes significó una pérdida total de protagonismo en su espacio, una reducción del mismo al mínimo-vital, una redefinición de su existencia con el degrado de identidad y de factores físicos elementales como la luz, aire puro, el agua...

Frente a estos logros, existe otro hilo conductor, quizá menos lineal, menos racional y considerado menos artístico, de ahí que haya comenzado a ocuparse de él «la prosaica»³⁷, que centra su atención en el verdadero protagonista del lugar doméstico.

Veamos, pues, esa otra tendencia más acorde con el «sentir», con las necesidades inmateriales, con las exigencias espaciales del habitador, porque como afirma A. Rapoport en *Pour une*

37. Estética de lo Cotidiano. Katya Mandoky.

antropologie de la maison

“los factores climáticos, morfológicos, funcionales, no terminan de explicar la forma de la casa. Existen otros elementos míticos, religiosos, simbólicos que forman parte interiorizada de la constitución del espacio doméstico.” (Vigna, 1996: 46)

38. Arquitecto catalogado como deconstructivista. Su trabajo representa el intento constante de liberar la forma de todo significado. Practica una obra intelectualizada cuyos puntos de referencia son el pensamiento del filósofo Jacques Derrida, del historiador Tafuri y de Colin Rowe.

Suscribimos la opinión del arquitecto Christopher Alexander, expuesta en el debate que mantuvo con Peter Eisenman³⁸ respecto a la arquitectura que se genera en este siglo a partir del Movimiento Moderno:

39. Alusión al movimiento Moderno al que «reconoce», a Neohistoricismo, Brutalismo, Hipertecnologismo....

“Y si yo observo esos edificios [postmodernos, constructivistas, deconstructivistas, etc.] que parecen tener origen en hipótesis intelectuales, respecto a los edificios reales son completamente diversos, en verdad, no sé de qué trata una determinada obra, pero, sin embargo, sé muy bien que no se ocupan de sensaciones. Y en esta dirección todas las construcciones están cercanas a la serie alienada de arquitecturas que las han precedido desde 1930. Y, también, me doy cuenta de una cosa: ante todo, de la presencia de un lenguaje nuevo y creativo³⁹, después de una vaga referencia a la historia de la arquitectura transformada, con hábiles artimañas y con un manierismo discreto, de este modo los juegos de los estructuralistas y de los arquitectos posmodernos se transforman, para mí, nada más que en intelectualismos, que poco tienen que ver con los núcleos auténticos de la arquitectura. La cual depende, como siempre, de las sensaciones.”⁴⁰

40. Debate entre Christopher Alexander y Peter Eisenman, (Noviembre 1982) Dipartimento di Progettazione e Scienze dell'Architettura - Laboratorio CAAD - Università Roma Tre. Roma.

Alexander va haciendo referencia a los distintos «ismos» que se suceden tras las innovaciones modernas (aludiendo al enfoque estético-constructivo), sosteniendo que poco o nada tienen que ver con la creación de «verdadera arquitectura». Podríamos decir, siguiendo las definiciones de espacio de Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepción* (1973) que se trata de una arquitectura instalada en el “espacio geométrico”, como sus formas corroboran, y no en el “espacio existencial” o antropológico. Han perdido de vista la «esencia» para reconocerse en lo «coyuntural»; sin lugar a dudas, uno de los primeros en dar la alerta de este hecho será Heidegger en su ensayo

“Construir, habitar, pensar” de 1954. Consciente del rumbo ageno que la arquitectura estaba emprendiendo con la masiva reconstrucción tras el conflicto mundial: nuevos materiales, tecnología, formas desentendidas de su función, lenguajes enrevesados... (Solá Morales, pdf), testimonia que hay exigencias que van más allá del cobijo, la funcionalidad y el confort físico.

41. Tomando la terminología de Marc Augé, ya que nos parece más apropiada que la de “masa” a pesar de que no consideramos ni una ni otra idóneas (¿y los que no viven en la ciudad?)

Por otra parte, la contaminación entre la arquitectura doméstica de/para la «élite» y la del «ciudadano medio»⁴¹ –titulado arquitecto o habitante–, como en ninguna otra época, se propaga y degenera sin freno posible. Hasta finales del siglo los historiadores del Arte sólo se han ocupado de estudiar la excepcionalidad del «autor» o del resultado estético, es decir de «la obra», Gili Galfetti ya señala claramente la problemática del estudio del espacio doméstico:

“Existen dos personalidades distintas, la del proyectista y la del habitante. Para el habitante lo importante es la capacidad de ofrecer habitación –dotar de significado a un domicilio en el mundo-. La cuestión es ¿puede el ‘hogar’ ser una expresión arquitectónica? Quizás se trate de una noción más cercana a la psicología, el psicoanálisis, la antropología y la sociología que a la arquitectura?” (1999: 7)

De hecho, el mismo autor prefiere denominar con el término «casa» al objeto arquitectónico en manos de sus «hacedores»: arquitectos & especuladores, diferenciándolo de «hogar», al cual define como “una experiencia intrapsicológica y multidimensional que resulta difícil de describir objetivamente.” (1999: 7) Claramente encierra un significado más profundo y emocional, cuya valoración coincide con la opinión de Bonet Correa (en Blasco Esquivia, 2006: 168). Nosotros también estamos de acuerdo con la distinción pero, considerando que ambos forman parte de una entidad única, creemos que la denominación más acorde es la de “espacio doméstico”.

Decíamos, que de este “espacio existencial” se ocupan los an-

42. Después de los experimentos de Jean-Marie Charcot que estudió el organismo humano como mecanismo sensitivo. Podemos afirmar que la psicología es un instrumento de especial relevancia para la comprensión del hogar. (Gili Galfetti, 1999: 7),

43. Verbo que en español es polisémico lo cual crea alguna confusión. "Que exhala olor o lo percibe." (DRAE)

tropólogos, sociólogos y psicólogos⁴², prestando una mayor atención a los ocupantes y a los enlaces que se establecen entre el ser humano y la materialidad en la intimidad contemporánea. Demasiado complejo abordar la «optimidad» de un fenómeno que es el compendio de aspectos materiales múltiples y la mente del individuo, ambos inmanentes uno del otro. Por nuestra parte, ya hemos visto someramente al inicio de este capítulo, algún cambio que se opera en la construcción doméstica por fuera, nuevos cánones, incorporación de valores prioritarios, tendencias con referencias determinadas en su trayectoria, etc. Intentamos, ahora «entrar» y observar la estimación que hace su habitante (oidor, tocador, veedor, degustador, móvil, sentidor, oledor⁴³) porque la casa es el lugar identificatorio del individuo (Augé, 1992: 59), el lugar propio, donde habita, como ya hemos visto en los capítulos precedentes, son los sentidos los encargados de darnos la opción de percibir e identificar.

Precisemos. El espacio doméstico en su dimensión objetiva no sólo es concreción física: estructura arquitectónica y materiales, sino que, asimismo, se completa con funciones más o menos conformadas, que el uso real acata o subvierte ¡cuánta gente transforma un dormitorio en trastero y el comedor en museo! con disposiciones y con la organización de elementos muebles y decorativos. A ello podemos sumar otras cualidades ambientales más sutiles como el orden, los colores, la iluminación, la tonalidad, la temperatura, el desgaste del contenido, la limpieza, los sonidos, la textura de los materiales, los olores... todos ellos indicios perceptibles a través de los sentidos. La conjunción de estos factores destila una armonía general o estridencia o disonancia que sumado al modo de estar en él, de utilizarlo, nos descubre cómo es *habitado*.

Si tenemos en cuenta el tiempo, haciendo un cálculo aproxima-

tivo, y sólo como índice para marcar la importancia que ocupa en nuestra vida ese lugar, podemos afirmar que más de la mitad de nuestra existencia transcurre *en casa*, *con* la luz encendida, rodeados *por* muebles, *tras* la ventana, *bajo* el mismo techo, *entre* las paredes blancas, *sobre* la cama, *junto a* vecinos molestos, *sin* aire acondicionado, *alrededor de* una mesa... De ahí la enorme importancia de «qué» y «cómo» es *dentro*.

Otro factor primordial que caracteriza este espacio es su condición de “interior”. Solo hay que pensar en las cavernas donde se fragua la vida sedentaria, protegida y con posibilidades de supervivencia para el género humano, el germen de la domesticidad. De hecho, en su afán por instaurar una prosecución de vida, de presencia para los que continúan, muchas culturas prehistóricas presentan enterramientos en el pavimento de la casa, incluso bajo el propio hogar. En el periodo neolítico es bastante usual (abundantes testimonios en Mesopotamia y el Mediterráneo), e incluso, si son niños, la práctica es rigurosa. En España la Cultura del Argar⁴⁴ presenta también esta ubicación, bien sean inhumaciones en cistas [🏠], urnas o tinajas, siempre con ajuar constituido por objetos cotidianos (Piggott, Cano Herrera). Pero, incluso, como testimonia Philippe Ariès en el cap. “La momia en casa” de *El hombre ante la muerte*, en nuestra propia civilización en el siglo XVIII, conservar el cadáver envalsamado en el hogar era una forma de manifestar cierto prestigio, como una reliquia y, sobre todo para el difunto, la garantía de no ser relegado al olvido.

El concepto de «interior» como valor ancestral, casi instintivo, condensa todas sus esencias irrenunciables: seguridad, calor, vínculos, memoria, identidad y, sobre todas ellas, «vida». (Bachelard, 1957: cap. IV) Respondiendo a tal relevancia, encontraremos de forma continuada la reproducción de la casa asociada a la muerte. Desde las primeras construcciones de cáma-

44. Corresponde a la Edad del Bronce y se extiende por la Andalucía oriental y Murcia, principalmente.



Cistas, Yacimiento arqueológico de Cuevas del Almanzora (1900-1300 A.C.)

[🏠] <http://www.almediam.org>



Interior. Tumba etrusca, VI a.C. Cerveteri, Lacio. Italia. [📷] www.artehistoriaestudioa.blogspot.com

45. El término «bienestar» es el equivalente al galicismo *comfort*. Preferimos usar el sustantivo castellano, aunque haremos uso del verbo confortar y del adjetivo confortable, que sí existen en nuestra lengua. [Dic. panhispánico de dudas. RAE, 169]

Por otra parte, no debemos olvidar la riqueza y exactitud semántica de nuestra lengua, que nos permite diferenciar el «ser» del «estar», lo cual no es frecuente en otras, léase, francés, italiano, inglés, etc.

46. **cuidado**. Del lat. *cogitatus*, pensamiento. ||1. Solicitud y atención para hacer bien alguna cosa. ||2. Acción de cuidar, asistir, guardar, conservar. correr una cosa al cuidado de alguien. ||3. Estar obligado a responder de ella. (DRAE)

ras funerarias [📷] hasta nuestros días, el imaginario del hogar acompaña nuestra esperanza de poseer un refugio ante lo ignoto. Pero, si para los muertos se imitan las formas de esos espacios y los detalles materializados, los vivos van perfeccionando el «espacio interno» real en aras de una mayor comodidad, mayor belleza, en definitiva, de mayor «bienestar»⁴⁵. En el DRAE encontramos:

“Bienestar. (De *bien* y *estar*.) Conjunto de las cosas necesarias para vivir bien. ||2. Vida holgada o abastecida de cuanto conduce a pasarlo bien y con tranquilidad. ||3. Estado de la persona humana, en el que se le hace sensible el buen funcionamiento de su actividad somática y psíquica.”

Parece ser, pues, que la satisfacción de nuestras necesidades habitativas cuentan bastante en el bienestar general de nuestra vida. Precisamente, en español esta palabra hace coincidir su significado con el “habitar” heideggeriano. La esencia del fenómeno “habitar” es la plena conciencia del «permanecer» ↪ «ser» en lo «eventual» ↪ «estar». Nada mejor para expresarlo que este verbo. Vivir no es definitivo, es un «estar» en la tierra. «Estar bien» significa que el “ser-ahí” se complace en ese espacio. (Heidegger, 1954: 107-120)

Espacio “cuidado”⁴⁶ porque es parte del ser, de la esencia de lo humano. Espacio que estaba para los que nos han precedido y ha formado parte de ellos; y que estará para nuestros continuadores configurando su entidad como lo está en nosotros. El “cuidar” no sólo atañe a la calidad del espacio, sino a la acción del habitante como usufructuario de él y “cuidador”. Nadie mejor que Bachelard para definir y alentar al “cuidado” del espacio doméstico: “Parece que la casa luminosa de cuidados se reconstruye desde el interior, se renueva por el interior.” (1957, 100-101)

No obstante, no existe una casa modelo genérica que represente o plasme las necesidades de todos y cada uno de los indivi-

47. Sirva como ejemplo de las dos propuestas, en época romana, la casa privada que se reproducirá en la ciudad como *domus* y en el campo como gran *villa*.

48. Siguiendo en Roma, las *insulae*, inmuebles de rango inferior y de usufructo múltiple.

49. Empleamos aquí el término construir en su significado material y no con el sentido que Heidegger le da (una equivalencia decidida con el «cuidado»): “Producir se dice en griego *τίκτω*. A la raíz *tec* de este verbo pertenece la palabra *τέχνη*, técnica. esto para los griegos no significa ni arte ni oficio manual sino: dejar que algo, como esto o aquello, de este modo o de ese otro, aparezca en lo presente. los griegos piensan la *τέχνη*, el producir, desde el dejar aparecer. La *τέχνη* que hay que pensar así se oculta desde hace mucho tiempo en lo tectónico de la arquitectura. [...] Pero la esencia del producir que construye no se puede pensar de un modo suficiente a partir del arte de construir ni de la ingeniería ni de una mera copulación de ambas.” (1954:118)

duos, pero, por motivos económicos y demográficos, se ha tratado de establecer una serie de criterios con el fin de poder abordar una vivienda digna a la mayoría en cuanto a su estructura y condiciones elementales, como ya hemos visto. A grandes rasgos podemos señalar en la evolución de la arquitectura doméstica, y desde un punto de vista estrictamente materialista, dos vertientes simultáneas con influencias recíprocas (Roux). Una, la de la arquitectura de las clases privilegiadas, ya sea urbana o rural⁴⁷, la cual se muestra más audaz frente a las innovaciones, flexible ante los cambios, más exigente con la comodidad y la belleza. Y dos, la arquitectura «convencional» concentrada sobre todo en el campo y en grandes zonas de las ciudades⁴⁸. Esta tendencia constructiva más lenta en la asunción de modificaciones, sometida, por la falta de medios y falta de cultura, a técnicas ancestrales o superadas, a materiales poco propicios, y representativa de un gusto uniforme ligado al pragmatismo funcional, necesidades mínimas y escasa exigencia creativa. Esta diferenciación, hoy por hoy persiste, pero la permeación entre ellas es más fluida, constante y rápida, y, como ya hemos dicho, la disparidad se establece entre arquitectura de/para la «élite» y la de/para el «ciudadano medio»; que en muchos casos, de una forma interiorizada por el habitante se transforma en arquitectura de «sueño» y de «realidad». La inmensa mayoría de las personas no puede construirse⁴⁹ «su» propia casa, ni siquiera decidir la estructura, a propósito Gili Galfetti establece una graduatoria de participación del habitante en la construcción de la propia casa: en la vivienda estándar es donde su implicación es menor, en la vivienda individualizada hecha por especialistas el aporte es decisivo y además cuenta con la aplicación optimizada de soluciones por parte de técnicos y expertos. Finalmente, el habitante «autoconstrutor» que en pocas ocasiones está preparado para abor-

50. Existen excepciones, que incluso, son precursoras y ejemplares, normalmente coinciden con obras de arquitectos. *La casa de Ralph Erskine* «la caja», que constituye en sí un hito en la arquitectura contemporánea.



Sala de estar, comedor y dormitorio. [📷] <http://hacedordetrampas.blogspot.it/2010/04/ralph-erskine-y-su-cabana.html>

51. Seguramente pocas personas se adaptarían a vivir en la casa que durante más de 40 años fue construyendo Salvador Dalí en Port Lligat (Gerona) en colaboración con el constructor Emili Puignau.



Casa de Dalí. 1930-ca 1971. Sala oval, una de las pocas habitaciones con puerta dado que era el refugio privado de Gala. [📷] www.flickr.com

52. Vanos, colores de paredes, alicatados, suelos, módulos de cocina y baño, etc.

dar la empresa⁵⁰ y cuyo desenlace es, con frecuencia, producto de las circunstancias, de las casualidades e improvisaciones.

Poco o nada tiene que ver con el reflejo de un proyecto determinado y, según los cánones establecidos, decepcionante como lugar para vivir⁵¹. Aunque, desde finales del siglo XX, cada vez son más las voces que se alzan para defender un modo de construir en el que la implicación del «usuario» sea total [📷].

Al respecto Christopher Alexander dice:

“Sólo hay un único modo de construir atemporal. Tiene mil años, y todavía hoy es como era entonces. Los grandes edificios del pasado, los pueblos, las tiendas y los templos en los que el ser humano se siente en casa, son los realizados por personas que están profundamente implicadas en su construcción. No podemos construir edificios importantes, ciudades y lugares bellos, en los que nos sentimos nosotros mismos, donde estamos vivos, si no se sigue esta vía. Como se verá, esta llevará a cualquiera que la esté buscando a hacer edificios que sean ellos mismos, tan antiguos en su forma como los árboles y las colinas y como nuestros mismos rostros.” (1979: 11)

En el caso del espacio doméstico, a pesar del largo y complejo proceso de construcción, y a la intervención de numerosos especialistas, sólo al habitante, es decir, el destinatario final, será el único que la poseerá, la manipulará, le dará un significado y la adecuará a su modo de vida. Además, el resultado final, en todas ellas, es distinto, incluso en las viviendas estandarizadas. En algunas ocasiones se ofrece la posibilidad de intervenir con sugerencias en la distribución, con puntuales modificaciones en elementos mutables⁵² o muebles, pero debemos recordar que hoy casi todos los materiales edilicios ya están estandarizados, por no hablar de la normalización de los muebles, y objetos domésticos, desde sábanas, a cucharas, cazuelas, etc. Todo lo cual hace más difícil expresar la individualidad que, como seres únicos, nos corresponde. A pesar de la tendencia a la uniformidad material, que se traduce en homogeneidad del gusto, las puntuales intervenciones decorativas y, sobre todo,

53. “El espacio concreto del *homo sapiens* se debe considerar en su totalidad, incluyendo los eventos que en él se experimentan. Las propiedades de este espacio, su disposición y su orden reflejan y expresan al individuo que lo experimenta y lo habita.” Graf von Dürckheim, (citado en Norberg-Schulz, 1971: 23).

54. Que hoy lamentamos haber arrojado despiadadamente.

55. Podríamos arriesgarnos a imaginar cómo son los habitantes de cada una de estas casas:



Vistas interiores de distintos apartamentos, con idéntica estructura y orientación. De Barbara Corsini, Barcelona: 1963. [] G. Gili Galfetti. *Mi casa mi paraíso*. (1999: 6)

la experiencia de vida que se acumula con el tiempo consiguen dar un carácter distinto y personal a la creación de espacio doméstico⁵³. Es obvio que en el “siglo breve” como llama Hobsbawm al siglo XX, los objetos y demás enseres de la casa han perdido casi completamente los valores que a lo largo del siglo XIX habían adquirido:

“Los objetos eran algo más que simples útiles, fueron los símbolos del estatus y de los logros obtenidos. Poseían valor en sí mismos como expresión de la personalidad, como programa y realidad de la vida burguesa e incluso como transformadores del hombre. Los objetos tienen valor en sí mismos, e incluso más para las clases menos pudientes, ya que son el recordatorio de que aún son alguien.” (1994: 214)

Durante el siglo XX se van quedando en los vertederos muchos «cacharros»⁵⁴ que son renovados por tecnología punta. La mayoría de ellos proceden de un consumo cuantitativo y degeneran en un uso efímero. Carecen de las características que los hacen valiosos, únicos y vinculantes, y hoy plasmán la transitoriedad de un tipo humano móvil y nómada. (Minestroni: 1996) Contrariamente, la filósofa Francesca Rigotti se ocupa de la importancia que en ellos se encierra, y el propio Heidegger la precederá magistralmente en su artículo “La cosa” de 1950, donde desentraña más allá de la filosofía, casi poéticamente, la esencia del objeto «la jarra». La paradoja actual es la pérdida de significado de los objetos a causa de la carencia de necesidad que deriva de su posesión y, a la vez, por la falta de comprensión de lo que representan para quien hace uso de él o lo posee. Es evidente que hemos olvidado, o no hemos adquirido, la conciencia de que un objeto propio manifiesta una extensión del «yo» en el mundo, evidencia las capacidades de percibir y de sustentación en el «ahí-aquí».

Dejando a parte el mundo de los objetos, la casa que los acoge debe cumplir una serie de requisitos (Boeri: 1993) que desembocan en el criterio de buena *habitabilidad* para los moradores,

más allá de las características técnicas, materiales y/o estéticas⁵⁵:

Uno, ha de suscitar seguridad.

Dos, debe ser operativa.

Tres, no sólo tiene que respetar los valores de salubridad física sino también psíquica.

Cuatro, ha de armonizarse con quien la habita. Vinculándose este punto con el siguiente por la propiedad conmutativa. Así, *Cinco*, es necesario que proyecte la percepción de quien la vive.

Seis, su estructura debe respetar y permitir la privacidad y la libertad individual.

El primero de estos valores señalados es la esencia y el origen de la casa: ante todo la casa es protección (Certeau, Norberg-Schulz: 1975, Lévinas, Merleau-Ponty, Bachelard, Roux, Cornoldi). Es el lugar (recordemos que lugar significa delimitación, contexto abarcable) donde el ser humano se guarece de las inclemencias de la naturaleza, donde se refugia de los peligros externos, donde acumula alimentos, herramientas, pertenencias, que son su extensión existencial. Constituye el espacio seguro donde la sensación de amenaza desaparece. Aquí, se relaja y se muestra auténtico. Se desnuda y se reconoce con todos los sentidos. Es el espacio que propicia la creación y la cría de la prole; además, es el «ahí» de la certeza y, a la vez, de la ensoñación. La casa es lugar donde depositar la memoria de vida, el rastro del individuo permanece asimilado aquí a través del tiempo. Es la frontera tras la cual se está a salvo *del mundo*, lo público, porque es un espacio privado⁵⁶ y suyo⁵⁷, con el que se identifica como su segunda piel. Así, la casa refleja de manera terminante el *ser* de cada uno. Pero este reflejo es de carácter recíproco ya que casa y sujeto viven en simbiosis; no existe el *ser* desubicado, como hemos visto, existe el *ser-ahí*.

56. **privado**, que se ejecuta a la vista de pocos, familiar y domésticamente, sin formalidad ni ceremonia alguna. (DRAE) Aunque en él se evidencie, al mismo tiempo, el mundo externo “el espacio doméstico es el escenario donde se plasma realmente el nivel material, social y cultural del habitante.” (Chadwick, 1990: 120)

57. Adjetivo posesivo que habla de la propiedad del *yo*.

58. **habitar**; del latín *habitare*: ocupar un lugar y no sólo, por su raíz *habere, habeo*, aloja en sí significados como tener, poseer, contener, encerrar, guardar, mantener, tener consigo. Todo este amplio abanico de connotaciones significativas cobran prioridades de aplicación distintas según los momentos, los sujetos y las situaciones.

La relación, y el acto, que se establece entre ambos, y los aúna, es *habitar*⁵⁸. Al habitar una casa, sus espacios impregnan al habitante de forma indeleble, se instalan para siempre en el *ser*, por eso su integridad es *ser-ahí*.

Desde un punto de vista antropológico, la relación dialéctica que se establece entre el espacio doméstico y los hábitos de sus “usuarios” evidencia como los comportamientos, las decisiones, las aspiraciones de los individuos –que en general reflejan los valores culturales del grupo social al que pertenecen– están integrados y materializados en la organización y en el uso del ambiente construido. De aquí que, la «casa»/universo doméstico, constituya uno de los grandes “axiomas” de la sociedad moderna, junto al del tiempo libre, la escuela, la tecnología de la población, etc. (Teyssot, 1996).

También podemos añadir que para alcanzar su significación última es necesaria una relación precisa y directa con el cuerpo humano, vínculo que hoy se ha malogrado por causas poco acordes con la somaticidad del fenómeno, como recoge Juhani Pallasmaa

“El énfasis excesivo sobre las dimensiones intelectuales y conceptuales de la arquitectura contribuye a la desaparición de su esencia física, sensual y corpórea.” (1996: 28-29)

Es decir, cuando no se propone/construye «casas» con intenciones dirigidas a los sentidos, y, contrariamente, se intelectuallizan, se generan obras vacías emocionalmente.



Publicidad de la campaña: IKEA se hace renovable.
[📄] <http://casa.notizie.it/2011-ike-a-diventa-rinnovabile/>

Como prueba material, la arquitectura representa una de las principales manufacturas del ser humano mediante la cual nos podremos remontar a los sistemas de valores que, en las distintas épocas y diversos lugares, han caracterizado una determinada cultura. Podríamos afirmar que representa una serie de fragmentos subsiguientes, capaces de conservar la memoria del proceso evolutivo completo hasta hoy: [📄].

Una de las funciones primarias del lenguaje parece ser, efectivamente, marcar, en el seno de toda situación de habla, el «lugar» del sujeto, lugar de producción de la palabra.

Zumthor, 1993: 26

La casa, el producto de una tecnología que oscila entre la norma de lo transparente y las desviaciones de lo opaco, se ha de situar en algún lugar entre la ciencia, la arquitectura y la literatura.

Teyssot, 1996

1.5

FUENTES LITERARIAS COMO DATOS HISTÓRICOS

Desde un punto de vista historiográfico, la literatura se ha utilizado como fuente «autorizada» de datos para periodos históricos alejados del presente. Ejemplos significativos son la Iliada, la Odisea, la Eneida... Respecto a épocas más cercanas, en general, ha existido, y todavía existe rechazo a considerar científica¹ cualquier información que provenga de un género literario, sea ésta coincidente con el mundo material u objetivo o sea de carácter «experiencial», porque la historia es una disciplina bien estructurada, con su propio lenguaje, su selección de «archivos» acreditados y los profesionales de formación académica rigurosa.

1. **ciencia.** Del lat. *scientia*, de la raíz *scī(re)*, saber. 1. Conocimiento cierto de las cosas por sus principios y causas. (DRAE) Pero no olvidemos que existe reconocido con carácter de ciencia el arte de la poesía: *gaya ciencia* o *gay saber*. Igualmente las *ciencias humanas* o *ciencias sociales*, términos de aplicación no muy precisa, que aparecen en el mismo diccionario.

Siguiendo al cronista de la historiografía, Geoff Eley, y centrándonos en los avatares más recientes de la historia, podemos sintetizar en tres grandes enfoques las últimas variaciones en las cuales, se comienza a indagar sobre la vida diaria, las costumbres, los gestos cotidianos, basándose en fuentes más plurales que en aquellas. Durante los años setenta y ochenta se desarrolla la corriente denominada «historia social» dentro de la que se generan otras ramas como la «microhistoria» o la nueva crítica feminista literaria, en la que se incorpora tímidamente el psicoanálisis. La historia social, muy relacionada con la antro-

2. Carlo Ginzburg inaugura con su estudio: *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, la denominada *microhistoria*; aplicando un método analítico, que parte de detalles aparentemente insignificantes, bien por su escasa repercusión social o por el anonimato del/os individuo/s protagonistas.

pología y la sociología, revaloriza los datos de la vida cotidiana, de los individuos «ninguno», declaraciones, testimonios, revelaciones desprovistas de legitimación «oficial». Es decir, utiliza hechos que la «gran historia» no consideraba fiables, como el propio Ginzburg² reconocía en el siguiente párrafo:

“Hay que admitir que cuando se habla de filtros e intermediarios deformantes tampoco hay que exagerar. El hecho de que una fuente no sea «objetiva» (pero tampoco un inventario lo es) no significa que sea inutilizable.” (1976: 6)

La incorporación de nuevos conceptos y acciones que vinculan elementos culturales a las relaciones humanas darán paso a una nueva corriente: «historia cultural», que ampliará los ámbitos en los que todavía no se había hecho la «historia»: la muerte, la percepción, la patria, los cuentos, etc. Contemporáneamente, la figura del filósofo francés Michael Foucault, aportará en su obra las bases que hoy permiten a los estudiosos redefinir los «proveedores» de historia, haciendo así posible un cambio de la formulación historiográfica hacia la interdisciplinaridad actual:

“la obra de Foucault sirvió para dar una nueva dirección al pensamiento sobre el poder, lejos de las concepciones convencionales institucionalizadas centradas en el gobierno y el Estado y sus formas sociológicas asociadas de dominación de clase [...] Cambió radicalmente las concepciones de los historiadores sobre la acción colectiva e individual y la fundamentación de sus intereses y su racionalidad, forzándonos en su lugar a explorar cómo se producen las subjetividades dentro y a través de lenguajes de identificación que se encuentran mucho más allá de la voluntad de los individuos [...] Trató de conseguir que la historia se evadiera de su deseo de creer en la especificidad exclusiva del momento originario y la linealidad secuencial de un tiempo en permanente progreso [...] Encontró la «raíz» donde lo empírico puede convertirse en representación, las estructuras instrumentales que permiten la categoría de lo empírico (y su autoridad) hablar por sí misma.” (Eley, 2005: 191-197)

Todo ello produjo una aceleración en las conexiones entre la historia y la antropología sobre todo, la aplicación del psicoa-

nálisis, además de con otras disciplinas como la etnografía. Pero, pese a una apertura del marco conceptual, todavía se han seguido analizando como «esferas separadas» y sobre todo el mundo subjetivo que reside en las sensaciones, en las percepciones, en las emociones, ha continuado escapando al escáner del «método». Un ejemplo lo tenemos en Vigarello, en su obra *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*, donde, de las 97 citas incluidas en el primer capítulo del apartado dedicado al estudio del siglo XIX, 34 corresponden a obras literarias. No sería posible atrapar el concepto de higiene corporal solo a partir de explicaciones científicas. La complejidad de su construcción cultural exige una percepción más amplia.

En la actualidad gracias a los estudios interdisciplinarios, no sólo del ámbito humanístico sino también científico, en el sentido clásico del término, se está comenzando a realizar trabajos eclécticos y fuera de «norma» que permiten indagar, reflexionar, conocer, aspectos desconocidos del ser humano, de la humanidad. Gran importancia ha tenido la incorporación de la mujer como investigadora y como investigada. Una de estas protagonistas es Carolyn Steedman, que en su libro *Landscape for a Good Woman –Paisaje de una buena mujer–* (1986) hará uso de su propia biografía y de la de su progenitora para reflexionar sobre la sociedad británica, planteando un nuevo modo de hacer historia que se ocupa de «la naturaleza fragmentada y ambivalente de la experiencia y del yo», de los anhelos, envidias y miedos personales, es decir sensaciones, percepciones, emociones a las que ella denominó «vidas vividas». Este escueto repaso nos ha servido para establecer algún eslabón hacia el estudio de los dos frentes que nos incumben, el espacio doméstico y el individuo perceptivo. Tratándose de una materia de carácter subjetivo, sensaciones, percepciones,

emociones, y más, tomando como fuente o «archivo» el soporte literario, hemos creído oportuna la inclusión.

Partimos de la convicción de que la literatura se concibe no sólo para comunicar información sino que va más allá, intenta transmitir aquello que su inmaterialidad nos niega: imágenes, emociones.

“El texto es el modelo del universo porque reproduce su materia al mismo tiempo que la imita y, entonces, las palabras del texto sirven para representar y significar lo que nunca estará en el texto. El núcleo del problema es semántico: la descripción equivale a la representación.” (Camarero Arribas, 1994: 111)

De alguna forma, hacer referencia a espacios reales confirma la identidad del autor y refuerza su veracidad con el despliegue de todo el aparato sensoemocional: ¿puedo yo afirmar que crujen las tablas de una tarima en una casa si nunca he experimentado el crujir en un espacio similar? Un texto literario, como tal se sustenta en experiencias sentidas que pueden ser descritas, metaforizadas o sometidas a cualquier figura retórica con toda profundidad y desde distintos puntos de vista porque se conocen perfectamente, ¿Alguien que no ha probado el limón puede describir más allá de su color y forma, su olor, su sabor y añadir un sinfín de connotaciones y evocaciones papilogustativas que amplían su significado? Borges, que es el autor por antonomasia de la ficción, de la auténtica quimera³, nos da la respuesta: “Uno siempre escribe sobre lo que conoce, y lo agranda o lo achica, pero no inventa realmente nada.” (Grau, 1995: 150)

3. **quimera**. fig. Lo que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo. (DRAE)

Por otra parte, la literatura es un contenedor en el que permanece recogida la descripción de las sensaciones que se han producido en el pasado, sobre todo aquellas no visuales. Los referentes sensoriales en la obra literaria son los elementos que con mayor precisión transmiten al lector el espaciamento. Para constatar esta certeza traemos el testimonio directo de mar-



Puerta del Sol, Madrid, en el periodo al que alude C. M. Gaité.
[📷] <http://www.todocoleccion.net>

tín Gaité [📷]:

“A través de este relato, elaborado al cabo de cuarenta años, con ocasión de una charla reciente acerca del libro que estoy tratando de escribir ahora, mi hermana, que tiene talento para la narración oral, no sólo me ha aportado este ejemplo tan valioso para enriquecer mis páginas, sino que me ha hecho recuperar emociones perdidas del año treinta y cinco, me ha devuelto a los sentidos, con súbita nitidez, los muebles, los retratos enmarcados de parientes muertos, todos los bibelots, recovecos y pasillos de aquella enorme casa de Madrid, de olores de la cocina, el color de las cortinas de terciopelo, y, como referencia inseparable de aquel apagado interior, la magia de los anuncios luminosos filtrándose de la calle, los ruidos del tranvía, la vecindad de aquella populosa Puerta del Sol de la preguerra, bullendo de transeúntes al lado, ámbitos de libertad que yo añoraba a solas desde mi cuarto, recorridos ideales y aventurados de un autobús rojo, lleno de niños, entre los cuales gesticulaba mi hermana. Me evocó tantas cosas la narración [...]” (1983: 171)

Es obvio, que una obra literaria de gran calidad logra perfeccionar o precisar la transmisión que facilita la evocación, pero no sólo las obras maestras, reconocidas por su valor literario, sociológico, histórico o avaladas por la crítica, aportan una lectura coherente y valiosa de las sensaciones, de las emociones y son capaces de construir «lugares» en nuestra mente, sino que toda obra literaria que contiene descripción⁴ (Perec, 1974: 159; Bobes Naves, 1983: 119-120) de espacio, puede transmitirnos una imagen espacial.

A parte de la función que pueda desempeñar el espacio, en nuestro caso «doméstico», dentro de la narración, la mera alusión constata la experimentación de esa realidad por parte del escritor⁵ que (re)presenta, como explica Camarero, su mundo real (trans)formado por su personal percepción a través de signos alfabéticos, letras, trazos [ejemplo la palabra *casa*]. La escritura permite un reflejo de la memoria sensorial supeditada al soporte lingüístico con sus limitaciones pero con la amplitud que permite la plasmación de todas las percepciones. (Candau,

4. “La descripción se presenta como uno de los mecanismos que más juego proporcionan el narrador novelesco” (Álvarez Méndez, 2003 [versión pdf])

5. Nelson Goodman afirma “La ficción, ya sea escrita, pintada o representada, no se aplica realmente, pues, ni a la nada ni a unos mundos posibles, sino a los mundos reales, aunque lo haga metafóricamente. En manera semejante a como meramente posible, en la medida en que es aceptable, yace en el seno de lo real [...], podríamos decir ahora, y en un contexto diferente, que los así llamados mundos posibles de ficción anidan en el seno de mundos reales. La ficción opera en mundos reales de manera muy similar a como lo hace la no ficción. Tanto Cervantes, como el Bosco y Goya, y no en menor medida que Boswell, Newton o Darwin, parten de mundos familiares, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos, y reformulan así, esos mundos de diversas maneras, a veces notables y a veces recónditas, pero que acaban por ser reconocibles, es decir re-cognoscibles.” (nota 24, p. 31)

2002: 121)

Podríamos decir lo mismo de la pintura: plasmación de signos pictóricos, pinceladas, trazos []. Pero, ¡atención! mientras es posible escribir “en el tocador persistían los peines, los perfumes, y todo olía a manos suaves que sabían usarlo con delicia.” (Conde, 1954: 21) y se transmite al lector el aroma que destilan las manos, es absolutamente imposible propalar esa fragancia de las manos que no está presente en la imagen ¿cómo representarla de forma pictórica...?

Por lo que concierne a la relación que se establece entre la arquitectura y la literatura, algo que tienen en común, salvando todas las distancias, es que ambas construyen espacios en estructuras claramente delimitadas. La primera, espacios físicos, materiales, tangibles, la segunda espacios mentales, soñados, anhelados, memorizados... Así mismo, su evolución como «objeto único», irreplicable, en ambos casos, ha (de)generado, en nuestro tiempo, en lectura masificada y en el caso de la arquitectura doméstica, en «alojamiento colmena», antítesis de la «casa habitacional»⁶. Por lo demás, nos enfrentamos a dos sistemas expresivos claramente diversos, por una parte la espacialidad configurada mediante estructuras arquitectónicas, equipamiento, mobiliario, objetística, utilidad, etc., elementos que remiten a un ámbito **arquitectónico-artístico**, y por otra, espacialidad que se plasma a través de la **literatura-escritura**, más concretamente dentro de la narrativa, la novela. Aunque no nos ocuparemos de éste último ámbito hemos creído oportuno hacer alguna aclaración del mismo, para descartar enfoques erróneos.

En primer lugar, Garrido Domínguez nos da la definición de lo que es el espacio «narrativo»:

“Aunque constituya una obviedad, es importante señalar que el espacio narrativo es una realidad de naturaleza textual; es el texto el que lo hace posible gracias al poder demiúrgico del

6. Por una parte, vanalizando y destruyendo el verdadero significado fenomenológico de ambas expresiones del hombre, por otra esa multiplicación arrastra modelos de deseo ya constatados o imaginados para generaciones futuras. Como dice Zumthor, la relación vital que mantenemos con el espacio es de “un valor integrado en nuestros sentimientos en nuestra voluntad misma.” (Álvarez Méndez, 1994: 16)

7. “El lenguaje es la ‘casa del ser’ y, por tanto, lo contiene ‘todo’, puede usarse de hecho directamente para revelar aspectos de la realidad antes ocultos o, si se prefiere, ofrecer reinterpretaciones de esa realidad.” (Norberg Schulz, 2005: 247)

lenguaje⁷. Se trata, en primer término, de un espacio limitado y discontinuo frente a la infinitud y continuidad características del espacio objetivo. De aquí se deduce uno de los rasgos básicos del espacio ficcionado: su esquematismo y la consiguiente necesidad de que el lector coopere para completar o concretar su mayor o menor indeterminación, apoyándose en su experiencia del mundo y en su competencia literaria. Dicha labor no siempre resulta fácil a causa, principalmente, del frecuente distanciamiento del espacio convencional por parte de la literatura más alejada de los cánones del realismo.” (en Álvarez Méndez, 2002: 28)

8. Como veremos más adelante, se hallan contenidos en unidades teóricas que también incumben a la espacialidad arquitectónica.

El análisis de la dimensión espacial en la narrativa se ha abordado desde distintos presupuestos teóricos de entre los cuales señalamos únicamente aquellos más determinantes⁸. El primero ha sido el que parte de la concepción tradicional aristotélica que declara el espacio como **marco o ámbito topográfico** en el que se ubica la acción, los personajes (verdaderos engranajes de la experiencia narrativa), los objetos y demás constituyentes de un marco. Este modelo persiste hasta el romanticismo, la gran revolución espacial narratológica se lleva a cabo con el Realismo, el Naturalismo y el Neorealismo corrientes literarias en las que el espacio irrumpe en el texto como un **actante**⁹ a todos los efectos imponiéndose a la interiorización y a los aspectos emocionales. (Reis, 1995: 79)

9. “El **actante** puede concebirse como el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación. Así, citando a L. Tesnière de quien se toma este término, «los actantes son los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera u otra –incluso a título de simples figurantes y del modo más pasivo–, participan en el proceso».” (Greimas, 1979: 23)

Se confirma su presencia como elemento estático-estructural independiente de la acción, tiempo y de los personajes en los análisis y estudios literarios hasta que Bajtin, evidenciando las conexiones que existen entre el tiempo y el espacio, desarrolla la noción de **cronotopo**. Considera el tiempo como una cuarta dimensión del espacio, de forma que resultan absolutamente indisolubles. Es un concepto que se puede evidenciar objetivamente ya que ha sido extrapolado de la física, y que se vincula a la materia. (Bajtin 1975: 237-409) Así, la preponderancia del espacio frente al tiempo en la sintaxis narrativa, en la que intervienen además personajes y acción, queda confirmada

cuando comprobamos que la noción de tiempo precisa de la del espacio, pero no ocurre esto al contrario, dado que el espacio puede prescindir del tiempo. Dice Bobes Naves “las descripciones son un alto en el tiempo y una atención directa al espacio, un alto en la narración y una parada en las sensaciones.” (1985: 203)

Desde otra perspectiva están los estudios de Gastón Bachelard en los que profundiza en el espacio como expresión de los lugares conectados a la experiencia interior, llamada por el propio autor *topofilia* (1957:28) y que, dado el carácter interdisciplinar de nuestro estudio, señalamos como interesante por su vinculación directa con la fenomenología y con el psicoanálisis. No por casualidad en *La poética del espacio* sus tesis teóricas se sustentan en “referencias pragmáticas”¹⁰ literarias de distintos géneros: novela, epístola, lírica, drama, etc. Establece correlaciones entre los elementos espaciales: arquitectónicos, ambientales y los elementos sensoriales, emocionales e incluso sentimentales. A la asociación de estos elementos y su valencia humana la denomina *topofilia*. Algunas de las vinculaciones son claramente fisiológicas y otras culturales, pero entre el habitante y la casa, en concreto, rige el principio de integración psicológico. Un ejemplo que ilustra sus afirmaciones es el que trae la obra de Bernard Palissy¹¹:

10. Terminología usada por Bobes Naves para aludir a las citas directas de los textos como puntos de referencia. (1985: 202)



11. *Plato con pescado*, Bernard Palissy (1510–1589), ceramista, arquitecto y teórico de jardines franceses. [📷] www.google/mega-noost.blogspot.com

“«Cuando el gabinete esté así construido, quisiera cubrirlo con varias capas de esmalte, desde la cima de las bóvedas hasta su pie y pavimento: después de lo cual, quisiera encender un gran fuego dentro... hasta que dichos esmaltes se hayan derretido o licuado sobre la construcción [...] así el gabinete parecerá por dentro de una sola pieza [...]». Quiere que la pared que protege su ser sea lisa, pulida, hermética, como si su carne sensible debiera tocar los muros de su casa. El ensueño de Bernard Palissy traduce, en el orden del tacto, la función de habitar.” (Bachelard, 1957: 166)

Podemos concretizar la *espacialidad narratológica* en el siguiente esquema para identificar dentro de ella los valores sé-

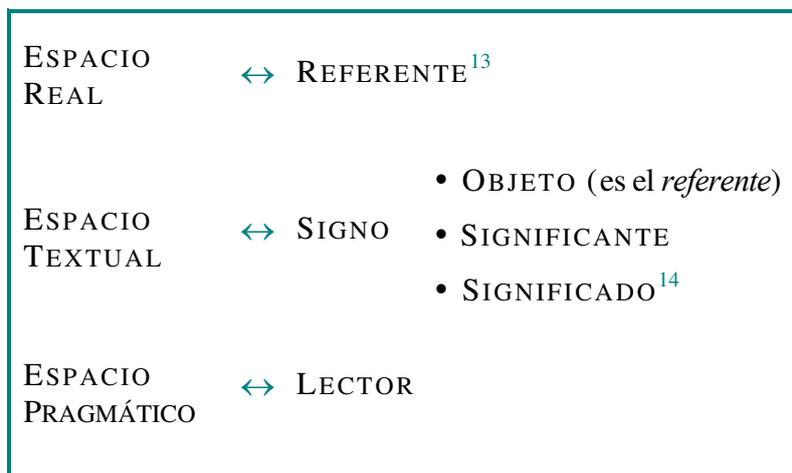
12. Los que tienen significado o correspondencia entre el «signo» y el mundo físico o real.

13. “El espacio referencial constituye, según Bollnow, «la manifestación de la vida humana concreta», no es algo psíquico, sino lo real vivido o viviéndose, el mundo tangible cuya materia es el objeto de la actividad del hombre.” (Camarero, 1994: 91)

14. “El espacio del significado es el fruto de la imaginación, la representación mental: percibimos los objetos de lo real y nos hacemos una imagen de ellos; del mismo modo, cuando leemos un texto, la traducción-traición de las palabras por un código de lo arbitrario nos hace representar los objetos referidos por esas palabras. Los objetos están en el espacio de lo real y del mundo, y las palabras están en el espacio del texto y de los volúmenes, pero las ideas elaboradas a partir de esos objetos y de esas palabras constituyen un espacio imaginario o simbólico cuya existencia escapa a nuestra percepción.” (*idem*: 99)

15. En concreto el verbo latino *narrare* es un denominativo formado a partir del adjetivo latino *gnarus*. En origen significa «hacer a uno conocedor» (de cualquier cosa). De hecho, la tradición más antigua relaciona narrador y sabiduría. Es una dimensión presente en los planteamientos más recientes y ya aludida por la propia etimología del término: *gnarus* («sabedor, conocedor»). Haga o no exhibición de sus dotes, se supone que el narrador conoce a la perfección todos los entresijos de la historia que relata, aunque –como se verá– su saber real depende en cada caso del ángulo de visión adoptado. (Greimas, 1979: 272)

micos¹² del espacio:



El espacio **referente** o físico, una vez tomado de la realidad e interiorizado por el escritor es plasmado en el **texto** donde se enriquece adquiriendo dos nuevas dimensiones: por una parte, la evidencia de su aparición en el discurso a través de descripciones directas y alusiones más o menos tangenciales, es decir, la dimensión *significante*, por la otra adquiere la categoría de *significado* de la historia.

De estas dos dimensiones de las teorías del espacio como **signo** (Camarero, 1994: 92-93) utilizaremos únicamente el *significante* como concreción para reconstruir o convertir en ámbito vivido, personalizado y experimentado el espacio físico del cual proviene el *referente*, con características históricas, matéricas, e integrado en el mundo real.

Como apuntábamos más arriba, el recurso estilístico más utilizado para generar la experiencia espacial en el texto, es la descripción, que incumbe la denominación o enumeración de objetos, ámbitos, etc., a la cual se añaden discursos de estados anímicos, elementos cinestéticos, intencionalidades, etc. producidos directa o indirectamente por el espacio. En muchas ocasiones el espacio nos viene mostrado por un narrador¹⁵ o por el actante, en algunos casos incluso se nos presenta desde

perspectivas distintas y complejas como varios personajes. Habremos de tener en cuenta también el carácter simbólico de algunos elementos constructivos, de objetos, de usos... no como significantes dentro del texto sino como factores integrantes de la propia constitución del espacio, en cuanto realidad percibible/perceptiva.

Al llegar a este punto es posible que surja una duda ¿el lector puede extraer de la construcción ficcional de un espacio una percepción válida, si los datos le son mal suministrados, si son incompletos o defectuosos o sin posibilidad de referente real? Podemos decir que sí, ya que, a partir de las –escasas– sensaciones suscitadas por el **significante sígnico**, el sujeto-lector contribuye con su bagaje de **espacio pragmático** dado que puede extraer información de su propio medio sensible exterior e interior.

16. Ortega y Gasset, señaló en su artículo “Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust” que el escritor no ve superficialmente las cosas sino que por su “miopía” las ve más cerca que los normales usuarios. (En Álvarez Méndez 2002: 47). Carmen Martín Gaité en *El cuento de nunca acabar* declara “Quien nos sabe hacer ver algo es siempre porque él lo vio de verdad o de verdad soñó que lo veía.” (1983: 165)

17. No confundir *autor* y *narrador*. Según aclara Carlos Reis: “El *autor* de la narrativa es el responsable material de su creación, esto es, el sujeto real, transitorio, histórico, que vive en determinada época, que vive en un contexto [...] particular, y que recibe de ese contexto, en grado más o menos intenso, sollicitaciones y estímulos que lo llevan a redactar su obra. [Según el mismo autor] el “*narrador*, entidad ficticia (tal como los personajes y la acción de la narrativa), es el responsable de la enunciación, esto es, de la producción del discurso narrativo.” (1995: 83-84). “Contra la posible identificación narrador-autor real clama también R. Barthes cuando advierte que «*quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida), y quien escribe no es quien existe*» (Barthes, 1966: 34).” En Garrido Domínguez [versión pdf]

Por otra parte, la figura del escritor como testigo fidedigno¹⁶ del «habitar» va más allá de las capacidades constructivas del arquitecto, más allá de la habilidad oportuna del decorador y más allá de las dotes interpretativas del actor, tiene la posibilidad de crear un espacio con toda una realidad/ficción que le da vida, que lo hace espacio existencial sin el compromiso de la objetividad. Bobes Naves apunta tres estrategias mediante las cuales el autor¹⁷ nos informa del espacio dentro de la narración:

- 1.- Un personaje percibe lo otro/la alteridad, y habla de ello, lo describe.
- 2.- El narrador aporta/describe situaciones continentales de sensaciones.
- 3.- Un actante se manifiesta a sí mismo, cuando en primera persona expresa lo que «siente» (sensación y/o sentimiento).

Pero el escritor antes de utilizar estas tácticas ha actuado un proceso en el que intervienen ciertas facultades que activan el conocimiento entre la materia y él-individuo. Descartes, con-

cretiza en cuatro estas capacidades o mecanismos del conocimiento del «objeto» por parte del «sujeto»: *intelecto, memoria, imaginación y sensación*.

“Para conocer objetos sólo son necesarias dos cosas: nosotros y los objetos... Y sólo cuatro facultades pueden ser usadas: intelecto, memoria, imaginación y sensación... Cuando el intelecto estudia cosas que no son corpóreas no puede ser asistido por las demás facultades, pero cuando se propone examinar algo que puede relacionarse con el cuerpo, debería producir la idea más clara en la imaginación y el objeto debería exponerse a los sentidos exteriores... Y esta idea debería ser lo más sencilla posible a fin de preservar solamente lo mínimo que la memoria necesita.” (Descartes, 1637: 33)

18. Lo desdeña porque cualquier dato procedente de los sentidos no coincide con los datos de la mente –innatos- (recordemos).

19. Es decir, no analizaremos el espacio doméstico de forma directa, mediante la observación y experiencia sensible, sino que la información nos será dada a través del filtro escritural; por lo que ese espacio responde en primer lugar a la percepción del *yo-lector*, en segundo lugar a la realidad de la *obra literaria*, en tercer lugar a la imaginación del *escritor* y, para terminar, a su correspondencia con la *realidad física –referente–*.

Y el proceso es así, lástima que Descartes ignore cualquier valor cognoscitivo que no provenga del intelecto, es decir de lo que él llama “alma”¹⁸. Veamos brevemente el *proceso de percepción* y el *proceso de creación* por parte del escritor, ya que ambos actúan en el «objeto» que nos proponemos analizar: **el espacio doméstico en la narración**¹⁹.

Los *sentidos exteriores* son los encargados de suministrar la información primordial y mediante el proceso de abstracción, muestran la «realidad» al *yo*, el cual «la» piensa, se apropia de «ella», mezclándola con otras realidades en *él* archivadas o memorizadas previamente, a su vez producto de otras percepciones. En este momento el *yo* ha percibido el objeto, la materia, el mundo, llamémosle como queramos, y esa percepción queda estanca en nosotros, se hace *memoria*. Una *memoria* individual, ya que esta alquimia ha alterado la «realidad» y «la» ha hecho idiosincrásica, única. Todos disponemos de ella y cada uno una diversa.

A partir del soporte real, el escritor (perceptor definido por su bagaje cultural, su estado anímico, su sensibilidad, su capacidad de percepción) construye (con su capacidad creadora y selección perceptiva) una ficción narrativa que a la vez es una realidad textual que se transmite al lector, el cual la percibe y

elabora a partir de las connotaciones significativas determinadas por el bagaje cultural, el estado anímico, la sensibilidad personal, la capacidad de percepción...

En el caso del artista-escritor, a partir de ese material almacenado y mediante el *proceso de creación*, inventará la obra de arte. En este caso el camino es inverso²⁰. En su devolución al *mundo* es necesario el proceso de «imaginación», osea, la reconstrucción de la «realidad» percibida y elaborada por el *yo* creador. Y para sustanciarla en el *mundo* es imprescindible valerse del lenguaje, entendido éste como toda manifestación que comunica, es decir, que emite información, sin acotarla únicamente a la lengua²¹, aunque en el caso de la obra narrativa literaria el escritor se valdrá de este sistema. A través de la lengua nos comunica sus intenciones y nos posibilita la ocupación de un lugar distinto al que nos encontramos, transmitiendo con ello la experiencia de «espacio»²². Bobes Naves apunta al respecto que, la transferencia (autor~texto~lector) de espacio se alcanza mediante senso-percepciones, visuales, auditivas, táctiles y olfativas. Vemos que excluye de su enumeración el sentido del gusto, aunque, ya hemos aludido anteriormente a la catalogación del gusto como sentido táctil. Además, recalca que “De todas las sensaciones que crean el espacio literario, la más frecuente, con diferencia frente a las demás, es la mirada.” (1985: 197). Podemos aceptar la afirmación pero no debemos ignorar ¿la lluvia y el viento que azotan los cristales de la cocina? ¿los colores del otoño que empequeñecen las distancias en el atardece? ¿el sonido que inunda la casa, cuando avanzamos por el pasillo angosto, llamándonos hacia el salón iluminado y lleno de amigos que beben y comen, y nos parece que se amplía su final invirtiendo todas las leyes de la perspectiva? ... Igualmente, queda fuera de lugar²³ el aserto de Pereg que dice:

20. “El artista, en el proceso de creación de espacio, debe “desarmar la totalidad de lo percibido para rearmar, según ciertos códigos, un mundo que se estructura con leyes propias en el espacio de la figuración. [...] Cada cultura organiza su propia óptica codificada a través de su manera específica de percibir y de concebir el mundo. La imagen producida es la actualización de ese trabajo gigantesco de interpretación y codificación de la percepción empírica.” Schnaidt, [versión pdf]

21. Lenguaje y lengua son fenómenos humanos distintos. El **lenguaje** es la facultad humana para comunicarse y está intrínsecamente relacionada con el pensamiento y las emociones. La **lengua** es uno de los sistemas (por tanto, una realidad estructurada por lo humano) que es producto e instrumento de un lenguaje específico, el del habla. Porque el lenguaje no se realiza únicamente a través de la lengua-habla; la música, el teatro, y la arquitectura son otros sistemas-comunicativos gracias a los cuales también se realiza la facultad humana del lenguaje. (Rodríguez, 1971: 7-11, 13-19).

22. Traemos una cita de Max Aub, que en su novela *La calle de Valverde*, de cuya obra nos ocuparemos en la Parte práctica, se plantea: “¿Cómo explicar? No dudo que páginas enteras de minuciosa descripción sirvan para lograr ese fin. Pero cuando me enfrento con ellas, en las novelas por lo menos, las salto: me tienen sin cuidado; si no me imagino el ambiente no hay frases que me lo construyan, deben bastar algunas palabras. Pero ¿dónde las pesco para ti para describirte esa sensación de la que todavía no salgo?” (1968: 113)

23. En realidad se está refiriendo a un lugar en sentido topológico.

24. “alude al hecho de que todo mensaje permite reconstruir la imagen del lector en términos de sistema de valores –culto o poco instruido, de un determinado estatus socio-cultural o económico, defensor de ciertas ideas políticas, religiosas, etc.– al que se dirige.” Garrido Domínguez [versión pdf]

25. “Se trata de uno de los procedimientos por medio de los cuales el autor orienta al lector real sobre cuál es la actitud más adecuada ante el texto en cuestión. Los signos formales del narratario son múltiples: desde el *tú* al *querido lector*, pasando por construcciones interrogativas como *¿quién no ha visto alguna vez...?*, expresiones afirmativas o negativas que tratan de aclarar las creencias o comportamiento del personaje, etc.” Garrido Domínguez [versión pdf]

26. Entre otros: J. Pouillon, T. Todorov, G. Genette, M. Bajtín, R. Jakobson, W. Kayser, R. Barthes, etc.

LOS TEXTOS

27. Con «voluntaria» entendemos expresar que no hemos perseguido la novela específica que de antemano ofrecía, abundantes y reconocibles, claves espaciodomésticas, ya que no creemos que haya que excusar los textos descartados sino que hay que justificar el porqué se han escogido determinados textos.

28. “Cada persona se narra a través de la propia experiencia” (Gianfranco Buffardi. “Il senso distorto” en Antomarini, *Le tattiche dei sensi*. 2000: 122)

“Nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos.” (1974: 123)

Por lo que respecta al lector, obviando los dos conceptos de: el lector implícito²⁴ y el *narratario*²⁵, considerados en los estudios narratológicos²⁶ como receptores «planificados» por el autor y presentes en la obra, nos centraremos en la categoría del lector real dado que es el único que percibirá el espacio propuesto en el texto.

“Globalmente, una «literatura» constituye la proyección imaginaria del espacio social.” (Zumthor, 1993: 347) A partir de esta afirmación y teniendo presente que un «espacio social» concierne a un delimitado entorno -espacio geográfico-, tradición y cultura en un momento dado, hemos seleccionado una serie de textos que pudieran responder de forma voluntaria²⁷ a la España del siglo XX. De hecho, el único criterio que hemos tenido en cuenta es que hayan sido gestados en ese periodo. Obras, todas ellas, de autores-«sujetos perceptores»²⁸ que han colmado su experiencia de espacios domésticos pertenecientes a ese ambiente físico y cultural.

Partiendo del convencimiento de que no hay dentro de un «archivo», en este caso de novelas, unas más oportunas que otras, al igual que no hay prioridades selectivas en las muestras estadísticas, (de lo contrario, qué estadística sería), hemos optado por movernos en el azar de datos que nos ofrecen

por movernos en el azar de datos que nos ofrecen distintos puntos de vista. Compartimos el pensamiento de Ortega y Gasset respecto a la realidad:

«El error inveterado consistía en suponer que la realidad por sí misma, e independientemente del punto de vista que sobre ella se tuviera, tenía una fisonomía propia. Pensando así, claro está, toda visión de ella desde un punto determinado no coincidiría con ese su aspecto absoluto y, por tanto, sería falsa. Pero es el caso que la realidad, como un paisaje, tiene infinitas perspectivas, todas ellas igualmente verídicas y auténticas. La sola perspectiva falsa es esa que pretende ser la única.» (J. Ortega y Gasset: 1923, 102-103).

Además, podemos añadir que el escritor en la construcción del espacio narrativo multiplica el punto de vista por el número de actantes y narrador(es). En el caso de que se sobrepongan descripciones de un elemento espacial o hecho ambiental, o se produzca divergencia en una percepción, porque la construcción del espacio narrativo así lo requiere, en ningún caso existe una supremacía de una de ellas sobre las otras. En la «realidad de la ficción»²⁹, por lo que a nuestro análisis se refiere, las experiencias son perfectamente objetivas y de idéntica valencia, la única subjetividad reside en la interpretación de los mismos por parte del lector, en este caso la nuestra.

29. Aparente oxímoron que no es otra cosa que la aceptación de la fantasía como realidad.

Obviando el relativismo gnoseológico que encierra este círculo, lo que a nosotros nos interesa es que en todas las novelas el elemento subjetivo está presente: sensaciones, percepciones, imágenes, significados del «habitar» que deseamos conocer.

Terminaremos esta parte teórica con una cita de Georges Teysot en “Hábitos/Habitus/Hábitat”, que bien podría sintetizar la simbiosis, osmosis e indisolubilidad entre teoría y práctica:

“[...] la fenomenología de los valores de la intimidad de los espacios interiores, los topo-análisis de lo secreto y escondido, las clasificaciones estilísticas de la forma construida, la cartografía de las conexiones y enlaces que el cuerpo debe practicar en esta gran familia de espacios: todos estos instrumentos ¿no están presentes ya en las observaciones de Victor Hugo [nos hemos tomado la libertad de sustituirlo con una cita, igualmente

30. Del fr. *brocher*, bordar. Aplícase a los rasos, brocados y otros tejidos de seda que tienen alguna labor de oro, plata o seda, con el torzal o hilo retorcido o levantado.

31. Sofá estilo Regencia con tapizado capitoné (acolchado de manera que el relleno sujeto con botones forma dibujos regulares en relieve. DRAE)



[📷] www.ucm.es

32. El estilo Regencia se desarrolló durante el primer tercio del siglo XVIII, coincidiendo con la regencia de Felipe de Orleans, durante la minoría de Luis XV, y supone la transición del barroco al rococó.

33. Cenceño es «el pintor [...] vetustense del siglo diecisiete sólo conocido de los especialistas en antigüedades de Vetusta y su provincia», caracterizado por sus temas religiosos y los colores oscuros. (Rutherford, 1988: 162)

34. **anacreóntico**, tendencia rococó inspirada en el poeta griego Anacreonte que sugiere un estilo de vida sin sacrificios, sin renunciaciones, de disfrute: *carpe diem*. También como calificativo de ampuloso, exagerado. <http://it.wikipedia.org/> (acceso enero 2013)

te válida, de Clarín, *La Regenta*]:

«Los muebles eran lujosos, pero estaban maltratados y lo que era peor, desde el punto de vista arqueológico, convertidos en flagrantes anacronismos. Les había hecho sufrir varios cambios, aunque siempre sobre la base del amarillo, cubriéndolos con damasco, primero, con seda brochada³⁰ después, y últimamente con raso bastado, capitoné³¹ que ella decía, en almohadillas muy abultadas y menudas, que a don Saturnino se le antojaban impúdicas. El tapicero protestó en tiempo oportuno; en el salón sentaba mal lo capitoné, según su dogma, pero la Marquesa se reía de estas imposiciones oficiales. En los demás muebles del salón, espejos, consolas, colgaduras, etc., se había pasado de lo que entendiera el mueblista por Regencia³² a la mezcla más escandalosa, según el capricho y las comodidades de la Marquesa. Si se le hablaba de mal gusto, contestaba que la moda moderna era lo confortable y la libertad. Los antiguos cuadros de la escuela de Cenceño³³ sin duda, pero al fin venerables como recuerdos de familia, los había mandado al segundo piso, y en su lugar puso alegres acuarelas, mucho torero y mucha manola y algún fraile pícaro; y con escándalo de Bedoya y de Bermúdez hasta había colgado de las paredes cromos un poco verdes y nada artísticos. En el gabinete contiguo, donde pasaba el día la Marquesa, la anarquía de los muebles era completa, pero todos eran cómodos; casi todos servían para acostarse; sillas largas, mecedoras, marquesitas, confidentes, taburetes, todo era una conjuración de la pereza; en entrando allí daban tentaciones de echarse a la larga. El sofá de panza anchísima y turgente con sus botones ocultos entre el raso, como pistilos de rosas amarillas, era una muda anacreóntica³⁴, acompañada con los olores excitantes de las cien esencias que la Marquesa arrojaba a todos los vientos.» (Leopoldo Alas, 1884: 385-386)”

Incluimos, a continuación, los títulos de las novelas que hemos tenido en cuenta para movernos por sus espacios domésticos, en orden cronológico de publicación:

El fulgor y la sangre de Ignacio Aldecoa (1954)

Las oscuras raíces de Carmen Conde (1954)

Tiempo de silencio de Luis Martín-Santos (1961)

La calle de Valverde de Max Aub (1968)

El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité (1978).

El héroe de las mansardas de Mansard de Álvaro Pombo (1983).

La sonrisa etrusca de José Luis Sampedro (1985).
Lluvia amarilla de Julio Llamazares (1988).
La ciudad de las palomas de Javier Tomeo (1989).
Queda la noche de Soledad Puértolas (1989).
Mañana en la batalla piensa en mí de Javier Marías (1994).
Luna lunera a de Rosa Regás (1999).
Lo mejor que le puede pasar a un cruasán de Pablo Tusset (2001).

Una de ellas, *La sonrisa etrusca*, está ubicada fuera de España, concretamente en Milán (Italia) pero no por ello el concepto y experiencia del espacio doméstico varía y se entronca a la experiencia personal de raíces españolas. Por lo demás, coinciden en su unidad temporal: la época actual, que se acota desde la inmediata posguerra hasta nuestros días.

Nota: Para facilitar la citación, de ahora en adelante las obras manejadas serán señaladas con las iniciales de los respectivos autores. Así:

Ignacio Aldecoa ~ IA / Max Aub ~ MA / Carmen Conde ~ CC
/ Julio Llamazares ~ JLI / Javier Marías ~ JM / Carmen Martín
Gaité ~ CMG / Luis Martín-Santos ~ LMS / Álvaro Pombo ~
AP / Soledad Puértolas ~ SP / Rosa Regás ~ RR / José Luis
Sampedro ~ JLS / Javier Tomeo ~ JT / Pablo Tusset ~ PT /

2. SEGUNDA PARTE

HITOS* SUBSISTENTES DEL ESPACIO DOMÉSTICO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

* **hito**. (Del lat. *fictus*, fijo). || 2. Firme, estable. || 6. Persona, cosa o hecho clave y fundamental dentro de un ámbito o contexto. (DRAE)

Los hombres de épocas antiguas crecían como las fieras salvajes en bosques, cavernas y arboledas, y a duras penas se mantenían con alimentos silvestres. En cierto momento ocurrió que los gruesos y apiñados árboles, abofeteados por el viento y la tormenta, frotaron unas ramas contra otras de tal modo que se prendieron fuego: los hombres que presenciaron esto se aterrorizaron y huyeron. Cuando las llamas se calmaron, se acercaron y notando el consuelo que traía a sus cuerpos el calor del fuego, echaron más leña y lo mantuvieron encendido al tiempo que llamaban a otros y se lo señalaban con signos que indicaban lo útil que podría ser. En esta reunión de hombres, se pronunciaron sonidos de diferente tono a los que, a través del continuo ejercicio diario, dieron el valor acostumbrado de las sílabas fortuitas. Luego, señalando las cosas de uso más común, empezaron a hablar entre sí gracias a este accidente. Puesto que la invención del fuego trajo consigo el congreso de los hombres, y su consuelo juntos y su cohabitación, y puesto que ahora muchas personas se reúnen en un lugar, y además les ha sido dado un don por la naturaleza por encima de los otros animales, el de no caminar con la cabeza gacha, sino alta, y poder ver el esplendor del mundo y las estrellas; y puesto que podían hacer fácilmente lo que desearan con sus manos y dedos, algunos de los del grupo empezaron a hacer techos de hojas, otros a cavar agujeros bajo las colinas, pero otros hicieron lugares para refugiarse a imitación de los nidos y edificios de las golondrinas con barro y zarzo. Luego, observando la construcción de otros, y llegaron con el tiempo a construir alojamientos mejores. Y como los hombres eran de una naturaleza dócil e imitativa, vanagloriándose de sus invenciones diarias, se mostraban unos y otros los resultados de su habitación; y así, compitiendo en el empleo de sus habilidades, mejoraron gradualmente su raciocinio. Al principio, clavaron horquillas en el suelo y, colocando juncos entre ellas, acabaron sus paredes con barro. Otros construían paredes con terrones secos, enmarcados en madera y cubiertos con cañas y hojas para protegerse del calor y la lluvia. Durante el invierno, cuando los techos no podían resistir las lluvias, idearon hastiales y cubriendo las inclinadas techumbres con arcilla, conseguían que el agua de lluvia escurriera.

(Vitruvio. II, I, 2)

2.1

EL ÁMBITO DEL FUEGO

Vemos como Vitrubio en su interpretación del origen de la arquitectura, otorga al fuego el papel primordial, y a la casa el reconocimiento de primera construcción llevada a cabo por el ser



Reconstrucción de chozas con cúpula y fuego central, Kirokita (Chipre) 5500 a.C. [📷] Piggott, Stuart, 1961: 45.

1. **hogar**. Emblema del amor familiar debido a la unión del principio masculino, que es el fuego, y del femenino, el mismo recinto. (Morales y Marín, 1984: 178). Recordemos que un sinónimo de hogar es **lar** que hace alusión tanto al aspecto habitativo como al fuego: || 1. casa, domicilio, morada, vivienda. || 2. horno, fogón, cocina, chimenea, lumbre.

Dice Covarrubias: “**Lares**. Dioses de la gentilidad; algunos creían ser los genios, malo y bueno, que acompañan al hombre en su vida. Eran honrados en el lugar de la casa, adonde se encendía el fuego; y de aquí nació llamar lares los hierros que están en el hogar, de los cuales cuelgan los calderos para calentar el agua y guisar. Dicen haber tomado este nombre de una ninfa, dicha Lara, en la cual Mercurio tuvo dos hijos, y estos se dijeron Lares. Cerca de los latinos, lares significan las mismas cosas de nuestra morada; y en castellano decimos: «Mi casa y mi hogar», y en muchas provincias dicen: «Tantos hogares, o tantos fuegos», por tantas casas.”

humano. Aunque esta presentación evoque una visión mitológica, por lo que respecta al fuego, no podemos ignorar el mensaje de fondo que trasmite: su trascendencia en el proceso de humanización. El individuo siente (calor), socializa (habla), desarrolla consciencia (elabora sentimientos), adquiere competencias (construye), y se va alejando de su naturaleza animal. [📷]

Se nos presenta el fuego dentro de la casa como *congregador*, confortante y propiciador de la cohabitación, será el elemento convergente que dará lugar a la creación del espacio «hogar»¹ en su dualidad de significado. En su sentido más ancestral, como fenómeno físico-calórico y protector-iluminador en la oscuridad en *El fulgor y la sangre* nos topamos con dos testimonios que lo corroboran: “Felisa sintió frío y encendió la lumbre de la cocina, que había dejado apagar en el duermevela de la alta madrugada” (IA: 52), más adelante, la parte animal del ser humano se impone cuando se encuentra desprotegido:

“El viento se colaba por el agujero de la chimenea y revolvía entre las llamas. El cazo con leche de nata espesa y sucia de cenizas, se movía suavemente. A María Ruiz le llegaba el sueño y cerraba los ojos hasta que el crepitar de una rama, el aullido del viento, seguido de un escalofrío de su cuerpo, la despertaba.” (IA: 103)

En *La lluvia amarilla* encontramos esa otra facultad del fuego la congregacional, vinculante social:

“[...] nos reuníamos todos en una de las casas, junto a la chimenea, y allí, durante largas horas, mientras la nieve y la ventisca gemían en lo alto del tejado, pasábamos las noches del invierno contándonos historias y recordando personas y sucesos, casi siempre de otro tiempo. El fuego entonces nos unía más que la amistad y que la sangre.” (JLL: 22)

Que puede llegar a convertirse, por su carácter de recogimiento, en un confesionario, en lugar de verdad, de desahogo:

“[...] como nos explicó veladamente la tía Emilia, picada como estaba por la desautorización a que la había sometido el abuelo, aquella misma noche junto al fuego de la chimenea [...]” (RR: 268).

También, en *El cuarto de atrás* se presenta esta capacidad agrupadora, pero menos confidencial, más social:

“Se las solía recibir en el comedor [a las visitas], se sentaban en unos butacones de terciopelo verde que había junto a la chimenea, [...] podía comprobar que la conversación junto a la chimenea continuaba discurriendo por unos cauces lánguidos, cuyos fundamentos esenciales eran la salud, la comida y la familia [...]” (CMG: 68-69)

Desde el punto de vista de sus propiedades físicas, su importancia radica en el abanico de funciones **prácticas** que desempeña: calienta, ilumina y transforma los alimentos haciéndolos comestibles.

En el mismo libro de Llamazares podemos constatar en completa vigencia estas funciones, dado que el espacio doméstico que encontramos es una casa rural². Así, localizamos algunas citas en las que la propiedad **calórica** se nos muestra imprescindible para sobrevivir³; circunscrita a una habitación en la que se concentra el bienestar y por tanto determina la limitación de otras actividades fuera de su alcance;

“[...] resistir la noche junto a la chimenea. Fue justo al encenderla, en el momento en que las llamas empezaron a brotar entre los troncos y una agradable ola de calor se expandió suavemente por la estancia [...]” (JLL: 35)

Recordemos que este uso calorífero precario, o «deficiente», lo era además por el escaso sistema de aislamiento de la construcción. “La casa estaba helada [...] un viento seco batía ya toda la casa [...]” (39). Exactamente ocurre en los departamentos del pabellón de la Casa Cuartel de Aldecoa: “Las casas estaban construidas del verano anterior y todavía estaban las paredes húmedas. Hacía frío.” (IA: 87) En el ámbito agrario, donde el uso de la casa se circunscribe a las necesidades básicas, el fuego aparecerá ligado al espacio cocina-sala de estar para economizar y, a la vez, conseguir una confortabilidad elemental, casi po-

2. Que el autor identifica en una acotación introductoria que nos sirve también para ubicar el espacio temporal: “Ainielle existe. En el año 1970 quedó completamente abandonado, pero las casas aún resisten, pudriéndose en silencio, en medio del olvido y de la nieve, en las montañas del Pirineo de Huesca que llaman Sobrepuerto.” (JLL: 8)

3. La sensación de calidez, al margen de su significado somático, está conectada con la idea de hogar, familia, interior, espacio conocido, entrañable: “está fundado sobre una satisfacción del sentido térmico y sobre la conciencia profunda de la felicidad calorífica. El calor es un bien, una fusión recíproca. La luz juega y ríe en la superficie de las cosas, pero sólo el calor *penetra*.” (Bachelard, 1938: 39)

dríamos llamarlo «de subsistencia», heredero de la civilidad cavernícola.

La propiedad calórica hace posible la transformación de líquidos y sólidos en alimentos digeribles “Cocía las patatas en la olla o las asaba entre las brasas.” (JLL: 111) Así mismo, permite satisfacer las elementales necesidades higiénicas y de limpieza cotidiana aumentando la temperatura del agua, con algo más de agrado: “Cuando entré en casa, lo primero que hice fue encender la chimenea y poner agua a calentar en una pota.” (JLL: 69) Encontramos esta misma función referida al lavado de la ropa: “Las ollas de la colada, grandes como bidones, hervían rematadas de espuma sobre los fogones de la cocina [...]” (RR: 35) Ésta última alusión se inscribe dentro de un espacio doméstico urbano, la casa de Calle Fernando de Barcelona, bien distinto del ambiente rural de Llamazares. Igualmente, en la cosmopolita Milán de *La sonrisa etrusca* el protagonista vitupera los avances del progreso y el bienestar:

“—¡Padre, que tenemos agua caliente central!

—No quiero agua caliente. No aviva.

Renuncia a explicar al hijo que la fría le habla de regatos en la montaña, olor a hoguera recién encendida, visión de cabras ramoneando unas matas aún blancas de la escarcha.” (27)

Aunque, más adelante, admite y reconoce, desde un punto de vista práctico, que: “Para despertarse no, pero para afeitarse es mejor el agua caliente que la fría: alguna ventaja tenía que tener.” (JLS: 88)

Otra propiedad del fuego, la **iluminación**, va a ser imprescindible en las horas de oscuridad o en los lugares a los que la luz natural no tiene acceso. La que dota de color y forma, la que nos permite identificar las cosas. Fuera de su radio luminoso aparece la sombra “[...] salí de la cocina. Cerré la puerta a mis espaldas y me hundí en la oscuridad.” (JLL: 38) y una realidad llena de incertidumbres y poco fiable; por lo que desde bien pronto la

llama del fuego se ha diversificado en sistemas más efectivos y direccionables como velas, quinqués, etc. hasta la llegada de la luz eléctrica a finales del siglo XIX.

Un último aspecto práctico que desmerecería la presencia del fuego, o lo expresaría de forma incompleta, si no se hiciera alusión, es el del combustible y su abastecimiento. Ciertamente en el pasado y en el área rural resultaba más accesible; “Además, la leña también se había acabado y hubiera tenido que volver a buscar más hasta la cuadra.” (JL1: 33) También en Castilla en la posguerra era el único combustible:

“Se levantaba de su sillita pegada a la cocina baja, de gran campana en el exterior blanco amarillenta, en el interior negra en churretones. Del pequeño montón de leña escogía las más adecuadas y las apilaba en el hogar.” (IA: 103)

Actualmente, la escasez de madera usable representa el gran problema para poder dotarse de fuego «natural» en muchas viviendas. Así mismo, el fuego requiere ciertos cuidados o exigencias bien concretos que, en ciertos casos, sobre todo en ámbito urbano y con el modelo de desarrollo actual, son prácticamente imposibles de satisfacer. Es frecuente, en las casas burguesas y pobres de posguerra en las que no se podían permitir demasiados «fuegos de artificio», que quede reducido al brasero; extendidísimo su uso también por su discreción, pero letal, “esperábamos dentro de las casas, al calor del brasero, en nuestros cuartos de atrás [...]” (CMG:134) Encontramos otro ejemplo en *El héroe de las mansardas de Mansard*, donde la fuente de calor se ha transformado: “[...] ya encenderían la estufa eléctrica de la mesa camilla y estarían más cómodas las dos, igual que siempre.” (AP: 58), pero que no por ello pierde las connotaciones del fuego «natural».

Testimonio de este mérito apaciguador, calmante y soporífero, siguiendo con Llamazares: “Él se sentaba siempre junto al fuego [...] y se quedaba allí, sin apenas dirigirnos la palabra, hasta que

el sueño le rendía.” (87) Es tal su poder, que logra apaciguar la conciencia haciendo desaparecer los malos pensamientos; “[...] volvimos junto al fuego y el sopor de la noche y el humo de la hoguera fueron borrando poco a poco de mi mente el áspero recuerdo de la soga [...]” (36)

Fenómeno como ningún otro de evocación del pasado, de la rememoración: “Durante toda la noche, mi madre y yo permanecemos en silencio contemplando cómo el fuego consumía las aliagas y, con ellas, los recuerdos.” (96) Y más adelante: “Me había resignado a compartir con ella cada noche los recuerdos y las brasas de la lumbre [...]” (124)

Relacionado con los efectos sugestivos, otro aspecto que encontramos en nuestros textos es el de la «presencia de la ausencia», como diría Pablo Serrano. Esto es, aparece el «lugar del fuego», pero vacante, no utilizado. De este modo no cumple sus cometidos intrínsecos sino una función adquirida: la representación. Durante el siglo XIX se asiste al logro de controlar el fuego con nuevos sistemas como la estufa procedente de china, que ha ido extendiéndose a partir del siglo XVI, y radiadores; a pesar de ello, la chimenea será el sistema calefactor más usado. La burguesía instala una chimenea en todas y cada una de las piezas de la casa, lo cual pone de manifiesto el nivel de confortabilidad⁴. Así, en nuestro rastreo hallamos abundantes testimonios de su presencia «apagada». Por ejemplo, en *Tiempo de silencio*: “El cuarto de los militares retirados estaba amueblado con cierta austeridad castrense y sobre la chimenea de mármol blanco que nunca se encendía, [...]” (LMS: 41) Marías en *Mañana en la batalla piensa en mí*, después de señalar el factor térmico: “Durante la espera en el saloncito algo frío [...]”, alude a “[...] una chimenea en desuso [...] la repisa de la chimenea inútil.” (147-148) idea que reiterará en las páginas sucesivas “[...] se dirigió hacia una de las tres puertas del saloncito frío (cuanto más rato

4. “La chimenea es un elemento indispensable de confort.” Luis Fernández Galiano. *El fuego y la memoria, sobre arquitectura y energía*. Madrid: Alianza, 1991.

llevaba uno allí más frío).” (150) Por otra parte, esta ausencia presente, causa una anomalía de percepción a la que se añade la sensación de espacio muerto, como observamos en Gaité aunque no aluda directamente al fuego: “Ni siquiera queda la tumba; el sitio donde estaba la caldera aparece ahora blanqueado. — Entonces teníamos calefacción de carbón.” (CMG: 44)

Recordemos también que el fuego nos acompaña porque habla: “Pero cuando volví a bajar a la cocina, [la lumbre] ya se había apagado y los rescoldos agonizaban lentamente en medio del silencio de la noche.” (JLL: 33)

5. “El individuo no percibe un universo común a todos, como sostienen los realistas ingenuos, sino mundo diversos que derivan de motivaciones personales y de experiencias precedentes.” (Norberg-Schulz, 1971: 11) A lo que podemos añadir diferentes estímulos culturales, como hemos señalado.

6. Es fácil presuponer que el “escaño” al que alude Llamazares se identifique formalmente con la «cadiera», el tradicional banco de madera con reposabrazos que se usaba en la cocina, delante del fogaril, y que solía tener en medio una tabla plegable a modo de mesilla. Lasierra Rigal, en su libro *La cocina aragonesa*, explica que las cadieras “eran la butaca y la mesa, la cama y el comedor, la sala de recibir y el despacho, el café y el casino. Se hacían con gruesas, limpias y sanas maderas viejas de nogal, de encina o de roble. Se cubrían con colchonetas, con mantas mulares o con pieles de lanar. Perpendicularmente, adosadas a la pared, las tablas móviles que hacían de mesa esperaban el momento de ser útiles. Debajo de las cadieras se guardaban la leña, las astillas y ramas que se *tizoneaban* en el hogar con ayuda de badiles, tenazas y fuelles.” (1987: 203) Todo un complejo mundo que se ha perdido.

Importancia también por su riqueza de referencias **simbólicas** que subyacen en el inconsciente, las cuales incidirán en nuestro perfil sensitivo, y modificarán su percepción en cada uno de nosotros⁵. Uno de estos símbolos es el que lo identifica con el sol.

En él triunfa la vitalidad de la luz frente al poder de las tinieblas.

“No había nadie en la cocina. El escaño⁶ estaba solo [...]. Pero, en la chimenea, inexplicablemente el fuego que yo mismo había apagado al acostarme seguía ardiendo todavía envuelto en un extraño y misterioso resplandor.” (JLL: 102)

Como vemos el fuego se constituye en el centro de la vida, que ahuyenta las sombras, lo desconocido, lo no identificable y por ello se dota de connotaciones mágicas.

Es un elemento portador de energía inagotable «ultra viviente». Su perdurabilidad y calor dan lugar a otra identificación, la del fuego como pasión, como propiciador de fertilidad y procreación: la ceniza que se esparce por los campos y los fecunda.

Fue Heráclito el que le dio el sentido de «agente de transformación y regeneración» de ahí, su carácter destructor y purificador. “[...] me entró un furor por destruir papeles que no recuerdo en mi vida [...] lo apilé todo ahí en el pasillo y lo fui tirando a la caldera de la calefacción [...]” (CMG: 44)

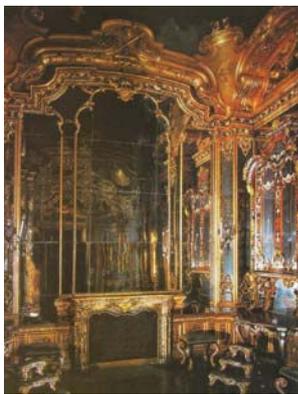
Vemos en estas asociaciones y símbolos del fuego algunas que nos son conocidas, ya que perviven dentro de nosotros e incluso



Estufa *Salamandra*. Primer sistema de calefacción no integrado en la construcción. Benjamin Franklin. [📷] www.Google.es



Estufa Chubesqui. Se caracteriza por una doble pared y embustible a carbón. [📷] www.Google.es



Chimenea *Palazzo Reale*, Turín, Filippo Juvarra, XVIII. Decoración y muebles de la *toilette* de la reina Maria Teresa de Pietro Piffetti, 1731. [📷] Stefano Zuffi. *La Storia dell'arte*, n. 19. Milano: Mondadori. 2006: 646.

las celebramos de forma no consciente. Un ejemplo: la recreación del “árbol iluminado de Navidad: la magia imitativa destinada a asegurar la provisión de luz y calor del sol.” (Morales y Marín, 1982: 209)

El lugar del fuego tiende a remarcar como punto vivo a través de morfologías que varían dependiendo de su tipología (chimenea, brasero, salamandra [📷], chubesqui [📷], estufa de porcelana, radiador...). y que repercuten a la vez en su funcionalidad. Entre las chimeneas, como ya hemos señalado en el punto 1.3. que la adosada es la que goza de mayor aceptación por su operatividad, vive su momento de mayor esplendor en el Barroco, donde, la precedente chimenea renacentista sobria en su enmarque, se reviste de inverosímiles grutescos [📷], estípites, espejos, etc. Afortunadamente, en la actualidad, aunque se siguen conjugando reminiscencias de todas las épocas pasadas, se presentan con menor profusión de encuadres, en muchas ocasiones se enfatiza con una pintura o espejo: “[...] aquel comedor solemne, del espejo que había sobre la chimenea” (CMG:67), “[...] sobre ella un espejo grande y minado” (JM: 147). O en el revellín se aprovecha para colocar algún objeto-adorno: “[...] un cenicero historiado y de mucho peso que cogió de la repisa de la chimenea inútil.” (JM: 148) En Rosa Regás “[...] una copia de cuya cabeza montada sobre el tiro de la chimenea [...]” (115) En Martín-Santos

“[...] sobre la chimenea de mármol blanco que nunca se encendía, pendían —a guisa de adorno—, dos kris malayos cruzados sobre dos cacharros que también dejó el difunto, en uno de los cuales se introducía el asta de una diminuta bandera española de crespón rosa y topacio.” (41)

Los elementos decorativos que se instalan en el frontal o en el revellín son objetos que intentan transmitir algo más que el gusto de los habitantes, desde la antigüedad, este espacio es el privilegiado para mostrar el escudo de la casa, o como en la cita ante-



Salón con chimenea y propietarios. [📷] *¡Hogar! El imaginario arquitectónico en la revista ¡Hola!*. Pedro Azara. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. 2006: 16.



Chimenea, *Casa Lurago Marinoni* de Carlo Santi, Como -Italia- 2001. [📷] *Abitare*, 461, Mayo, 2006: 117



Chimenea en suspensión. Domènec Imbert, 1969. Elegido como el "objeto más bello del mundo" en 2009. [📷] www.archiexpo.es

rrior las armas o su trasfondo patriótico, dado que era un militar. El mismo LMS en casa de la madre de Matias instala un objeto delator del alma de la propietaria y muy acorde con la clase social a la que pertenece “se acercó al espejo que había sobre una chimenea de mármol” (154). No es extraño, tampoco, que presenten obras de arte o *bibelots* de cierto valor. No nos hemos podido sustraer a la anexión de una chimenea que sin lugar a dudas recoge y traduce el espíritu de los habitantes de la casa donde se encuentra: la finca *Ambiciones*, publicada en la revista *¡Hola!* (N. 2671, 19-10-1995: 75). [📷]

Sólo en las tendencias más geométricas y minimalistas la chimenea limita su embocadura a la necesidad de funcionamiento, aparece camuflada en el paño [📷] o se estiliza en el espacio [📷].

Respecto a la ubicación, se prefieren los espacios destinados a la representación social, a parte de las cocinas, como ya hemos visto, y, en épocas pasadas, dormitorios. Por ejemplo, en *Luna Lúnera* aparece la única chimenea en la biblioteca de la casa de verano, lo cual parece un contrasentido funcional, pero era donde se recibía a los invitados “[...] la chimenea presidía la biblioteca de la casa de Tiana.” (RR: 115)

Una casa moderna tiene calefacción “[...] caldeado con el calor de la calefacción [...]. La caldera de la cocina se dejó encendida anteanoche y anoche. Solía costar un par de días quitar el resfrío de aquella parte de la casa.” (AP: 21) En el libro *La sonrisa etrusca*, el protagonista Calabrés, mucho más desconfiado y previsor, reacciona prefiriendo la seguridad de la realidad que se objetiva en una manta, aunque raída: “[...] hay calefacción. Al viejo le da igual: se ha traído su manta de siempre, adelgazada ya por medio siglo de uso.” (JLS: 21) También, tratándose de la posguerra (década de los cuarenta) en *Tiempo de silencio*, la calefacción se presenta como una excepción “la tabla que oculta un radiador de calefacción que nunca –salvo en Nochevieja– se ha

encendido”, obviamente, por cuestiones económicas porque la misma persona que no enciende la calefacción siente que hace frío y para paliarlo pone en práctica una estratagema que modifica la percepción de un elemento, cuyo material y forma transmiten visual y táctilmente frialdad: “La señora había confeccionado un manguito de pana oscura que rodeaba la columna de hierro hasta media altura. Así «hace menos frío», explicaba cautelosamente.” (LMS: 42) Cambia la textura y elige un “color oscuro” más inductor de cobijo y calidez que un color claro.

Así mismo, la propiedad calorífica que se emplea para la preparación de los alimentos aparece vinculada a la llama, y a la brasa “Sonsoles apartó una olla del fogón. [...] atizó el fuego.” (IA: 20) Así mismo, la disposición de agua caliente para limpieza personal y de la casa dependía también del fuego:

“-Prepara un baño, en seguida.

-Me quedaré sin agua caliente. No he fregado todavía –dijo la criada–.

-No repliques.

-El baño es por la mañana.

-Te he dicho que te calles. [...]” (LMS: 143)

Forma parte del paisaje doméstico de esos años la estufa con un contenedor de agua en constante proceso de calentamiento “[...] en el fogón una olla de agua, de fondo abollado, tiembla ruidosa y monotonamente.” (IA: 193) Más adelante en el tiempo, incluso en grupos sociales menos pudientes el acto de cocinar se desvincula del fuego «natural» para asociarse asépticamente al gas, a la electricidad, a la vitrocerámica, al horno de convección de aire y al microondas. La transformación ha arrastrado consigo la pérdida de sensaciones trabadas vista-gusto-olfato-tacto-sonido que debió ser ese fuego primigenio alrededor del cual nace la casa. Pero no por ello se deja de aludir y soñar con él:

“—Sería bonito que hubiera una chimenea [...] Ahí, en ese rincón, ¿verdad?

—Sí. ¿Y por qué no la pone?

—Nunca lo había pensado. Se me acaba de ocurrir ahora, así de



Fuego de leña.
[📷] www.lainformación.com

repente.

—Pues no sería difícil, porque esto es un último piso, ¿no?

—Sí.

—Tiraría bien.

Me encojo de hombros.

—Puede, pero da igual, me da pereza meterme en obras.

La chimenea soñada que, por unos instantes, había surgido en el rincón con sus leños crepitantes, tragándose los folios que no recuerdo haber escrito y propiciando una conversación sobre literatura de misterio con el desconocido que me ha traído al refugio, se desvanece y la habitación vuelve a ser la de siempre con todo su peso de recuerdos y resonancias.” (CMG: 38).



[📷] www.planos-de-casas.net

Evidentemente, “Ahora sí que pegaría una chimenea” (CMG: 154).

*Modelando el barro se hacen las vasijas,
y es de su vacío,
del que depende la utilidad de las vasijas de barro.
Se horadan puertas y ventanas,
y es de su vacío, del cual depende la utilidad de la casa.*
Libro del Tao, LV

Aquel que mira al exterior a través de una ventana abierta no ve nunca tantas cosas como aquel que mira una ventana cerrada. No existe objeto tan profundo, tan misterioso, tan fecundo, tan tenebroso, tan deslumbrador como una ventana iluminada por una candela. Lo que puede verse bajo el sol es siempre menos interesante que lo que ocurre detrás de un cristal. En ese agujero negro o luminoso vive la vida, sueña la vida, sufre la vida.

Charles Baudelaire, 1864

2.2

OQUEDADES Y ARTILUGIOS CONEXIVOS¹: AZOTEAS, BALCONES, PANTALLAS, PATIOS, PUERTAS, TELÉFONOS, TERRAZAS, TIMBRES, VENTANAS.

1. **conexivo**. (Del lat. *connexivus*.)
Dícese de lo que puede unir o juntar una cosa a otra. (DRAE: 536).

2. Atención a *lo que* porque es el sujeto objetivo de la necesidad y la satisfacción de la misma.



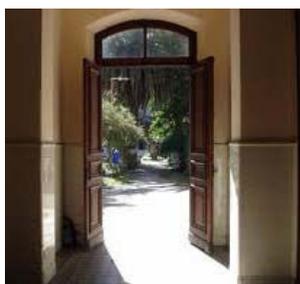
Vista del Mediterráneo desde una azotea. [📷] www.mekoa.it

Todos los elementos que hemos aglutinado en este apartado responden en su esencia al mismo significado, aunque su morfología, uso y situación difieren claramente. Todos comparten el fenómeno de posibilitar la conexión de un ámbito con otro. Es *lo que* Heidegger engloba en el concepto “puente” («entre»), entendido como *lo que* está en el medio, *medium*, «*lo que*² es necesario para alcanzar un extremo» (1957: 112-120).

“Las mujeres abrían la azotea con una llave gigantesca. Desde allí, desde las terrazas viejas y descascarilladas que unían las tres casas del abuelo, veíamos el mar de un lado y la montaña del otro, y entre los dos se extendía una llanura de azoteas [...] interrumpidas sólo por los campanarios y espadañas de las iglesias que se levantaban al cielo como cipreses.” (RR: 63) [📷]

A su vez, todos ellos son portadores de una dicotomía: separan y unen dos entidades espaciales distintas, al separar, implícitamente, impiden u obstaculizan, y, al unir, permiten o posibilitan. ¿Qué sería de los moradores de una casa hoy sin noticias de su ciudad, de su país, sin la realidad del «fuera»? La TV ocupa ese espacio; ¿Qué sería hoy de la comunicación sin Internet, depósi-

3. **ahí**. Adverbio de lugar, proximidad espacial. (DRAE)



Puerta abierta de par en par.
[🌐] www.google/imagenes.es

to y coordenadas de saber, que concretiza la ubicación en el «todo»? La formación-información hace que cambie la percepción del espacio, hace que se construyan espacios diferentes, además de determinar el espacio físico, el «ahí»³. Por otra parte, los conexivos seculares constituyen «invariantes» con modificaciones geográficas, estilísticas, o necesidades estructurales de los que es imposible prescindir desde la construcción de la primera casa: puertas, balcones, ventanas, patios, etc, elementos que constituyen su propia espacialidad, que son en sí mismos todos ellos una entidad que fusiona/disocia la dualidad. “Establecer las partes intermedias es en realidad reconciliar polaridades en conflicto.” afirma Van Eyck (1959: 40) y estamos de acuerdo porque un conexivo forma el único umbral-intersección de los «extremos».

[🌐]

El habitante está en el interior y el mundo en el exterior, o viceversa. Pero cuando el habitante está fuera (o dentro del mundo, según se mire) forma parte del mundo, de ahí que sienta la necesidad en su ubicación íntima de estar abierto, conectado, vinculado al exterior de la morada. Con la modernidad y la expansión del uso de vidrio el nexo material casi se hace evanescente. El mismo Van Eyck, ante el reducido espesor del vidrio y su transparencia, llega a la conclusión de que los conectores se transforman en símbolo. Entonces, se pregunta, cuál es la auténtica realidad de una puerta, por ejemplo:

“Tal vez la puerta sea esencialmente un escenario localizado y montado para un maravilloso gesto humano: la entrada y la partida conscientes. Eso es una puerta, algo que lo enmarca a uno al llegar y al partir, experiencias vitales no sólo para quienes las vivimos, sino también para aquellos que encontramos o que dejamos a nuestras espaldas. Una puerta es un lugar para una ocasión. Una puerta es un lugar para un acto que se repite millones de veces a lo largo de una vida entre la primera entrada y la última salida.” (1959: 40)

No hay duda de que la puerta (ventana, terraza...) es el símbolo,



Puerta blindada cerrada.
[🌐] www.google.com/imagenes.es

el uso, la forma, la objetualidad, y todo lo que el que la cruza asocia, siente o piensa:

“¿Qué es una puerta? ¿Una superficie plana que gira y una cerradura que en conjunto constituyen una frontera dura y terrorífica? [...] ¡tal vez no nos demos cuenta de esto! Simplemente, pensémoslo: un rectángulo. ¡Qué pobreza espeluznante! ¿Acaso es esa la primera realidad de una puerta?” (Van Eyck, 1959: 40)

El ser y el mundo deben mantenerse en simbiosis total para sobrevivir. Paradójicamente, el acortamiento de distancias físicas, el aumento de aglomeraciones, la interconectividad global, no se corresponde a una aproximación de la esencia humana y su capacidad emocional, de ahí que Van Eyck se plantee que la «realidad» de un conector quede reducida a su existencia material. Intentaremos obtener constataciones de los propios habitantes que amplíen esa primera realidad física de elemento de contacto.

LA AZOTEA QUE NO TERRAZA-TERRAZA QUE NO AZOTEA

Empecemos estableciendo el significado del término **Azotea**:

(Del ár. *as-sutaiha*, pequeña explanada) Cubierta plana, en ligero declive, de un edificio por la que se puede andar; generalmente está rodeada de un pretil o balaustrada, y es propia de zonas costeras mediterráneas y otras cálidas. (Paniagua, 1980: 63)



Azoteas. [🌐] www.desarraigos.blogspot.com

4. *Tierno verano de lujuria y azoteas, La Comunidad, El corazón del guerrero, Halfawin, El pájaro de las azoteas*, son algunos títulos entre ellas.



Azoteas y ropa tendida.
[🌐] www.google.com/imagenes.es

A esta definición morfológica podemos añadir que los usos más frecuentes son el de tender la ropa, colocar antenas, palomares y, que en edificios especialmente altos y grandes, puede haber, incluso, un helipuerto. Sin ignorar que son multitud las películas cuyo plató se instala en una azotea⁴.

Un ejemplo de la utilización como «tendedor» [🌐] es fácil encontrarlo dado que ese uso estaba muy extendido en el periodo en el que se inscriben los textos seleccionados:

“[...] con una claraboya que se abría directamente a los terrazos que daban entre las chimeneas y la casa contigua, y que ella recordaba que antiguamente ahí tendían la ropa [...]” (AP: 52).

Otro ejemplo con el mismo uso aparece en Regás: “[...] tenderla

[ropa] en las azoteas donde se secaría al sol y a la brisa marina de la ciudad.” (62) Ambos ejemplos acontecen en ciudades marítimas, Bilbao y Barcelona, respectivamente, pero no calurosas, ni secas. Pudiera parecer por la procedencia etimológica de la palabra, árabe, que la azotea es originaria o está determinada por un clima seco y caluroso, a propósito:

“La diversidad de situaciones donde se construyen terrados excede el simple argumento según el cual su uso se da en regiones donde no llueve. Su construcción se extiende en un amplio margen climático (del templado Mediterráneo al semidesértico del norte de África, del altiplano boliviano al seco de Nuevo México, o de las estepas asiáticas a las estribaciones del Himalaya) siempre que disponga de tierras aptas para la construcción.” (Graus, 1995: 5)



Azoteas con antenas.
 <http://www.es.123rf.com>

Un uso menos poético, pero más abundante, es el que se hace, en *La ciudad de las palomas*, Tomeo: “Arriba en la azotea, permanece intacto el bosque de antenas, dibujando sobre el cielo [...]” (37) 

A Le Corbusier las grandes posibilidades de este espacio «entre» le resultan tan atractivas, (“Desde tiempos inmemoriales el hombre ha querido subir a los tejados”) que en el Manifiesto de 1927 decide dedicarle uno de los cinco puntos: El *techo-jardín*, en el que, gracias al uso del cemento armado en las cubiertas, es posible crear un espacio habitable, «disfrutable», con plantas e incluso con piscina.  *Villa Savoye* será el ejemplo más notable, aunque la tendencia, muy polémica por los problemas de mantenimiento que presenta, seguirá arrasando, y nunca mejor empleado el verbo, en el Movimiento Moderno-Estilo Internacional, como presentan en Brasil Oscar Neymeier y en México Luis Barragán.



 Terraza, *Villa Savoye* de Le Corbusiere e Pierre Jeanneret, Poissy, Francia, 1929-31 (en: *Architettura del XX secolo*. Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser, I - 2005. Milano: L'Espresso 2006) pg. 233

Siguiendo con nuestras observaciones, nos detenemos ahora en otro espacio intermedio, la **terraza**. veamos qué definición nos da el diccionario del término:

(Del lat. *terraceus*, de tierra) || 3. Sitio abierto de una casa desde el cual se puede explicar la vista. || 5. Cubierta plana y practica-

ble de un edificio, provista de barandas o muros. (DRAE)



Terraza, Casa Av. Pearson, de GCA Arquitectes Associats, Barcelona, 2003.
[📷] <http://www.gcaarq.es/castelno/proyecto/categorias/unifamiliars/proyecto3/pro.html>

Vemos que, aunque la ||5. acepción casi coincide con el significado de azotea, la ||3. difiere: en tanto que la azotea es un remate, para la terraza no queda establecida su ubicación. Su funcionalidad también presenta matices distintos, mientras que la terraza está concebida para un uso *voyeurístico*: “Una zona de la baranda queda libre de la vegetación como mirador.” (PT: 259) y, aunque no lo diga la definición, su evolución marca esta tendencia, [📷] la terraza en ocasiones fagocita el espacio doméstico trasladando casi todas las funciones del interior al exterior: se cocina (barbacoa, para desgracia de los vecinos), se come: “-Dile a Loli que puede empezar a servir el aperitivo en la mesa de la terraza. Y sacad el vino blanco en el último momento, si no, se calienta y pierde toda su gracia.” (PT: 49), se duerme, “[...] reclinado en una tumbona bajo el toldo de la terraza [...]” (PT: 44), se implantan jardines, “[...] me arrastró hacia la terraza [...] nada más pisar el césped [...]” (259) televisiones, piscinas, etc. lo que ocurre cuando las dimensiones lo permiten: “[...] dos terrazas superpuestas que circundan el perímetro entero del edificio [...]” (PT: 275) darán como resultado un espacio privilegiado que contiene todas las características en sí del «dentro/fuera», de los dos extremos:

“la terraza ajardinada de un decimocuarto sobre la Diagonal bajo el que pasan cada mañana la Infanta Cristina e Iñaki Urdangarín [...] asomarme a la calle por un hueco que dejan los arbustos. Casi se leía la marca de la antena parabólica en la parte alta del edificio donde vivo, propiedad todo él de mi Señor Padre: ahí mismo, a la izquierda.” (PT: 48)

Obviamente, en esta terraza no se «tiende» pero, queriendo, también se puede hacer como en la azotea. “A través de la puerta de cristales, veo la silueta de una toalla tendida, agitándose a impulsos del viento y golpeando contra la barandilla de la terraza.” (CMG: 105)

Así mismo, otra característica exclusiva de la terraza es que su uso es privado, la azotea no:

“En la estructura de la medina árabe las azoteas están pegadas unas a otras. [...] Se puede dar la vuelta al barrio entero sin necesidad de bajar a la calle.” (Boughedir, doc. http)



Desde el salón a la terraza.
[📷] www.decorablog.com

Además, a la azotea hay que subir, la terraza, en cambio, presenta acceso directo desde el interior de la vivienda, [📷] “[...] la terraza a la que accedía desde el salón, la puerta de cristales [...]” (JM: 86) para que la señora de la casa pueda disfrutar del «fuera» en tacones. “[...] sus zapatos de tacón quizá demasiado altos para estar en casa aún con un invitado casi desconocido.” (JM: 63)

En *Dove abitano le emozioni. La felicità e i luoghi in cui viviamo*, el arquitecto Mario Botta y el psicólogo Paolo Crepet, en su diálogo fluido, llegan a la conclusión de que sea el jardín o la terraza resultan imprescindibles como fuente de sensaciones de la naturaleza que penetra en la casa, experimentables dentro. Olor, color, ensueño... [📷] Aportan gran fuerza expresiva, precisamente porque solo la naturaleza es capaz de emanar sensaciones variadas y ricas. El desarrollo en Occidente es menor que en Oriente, donde es la parte doméstica a la que se le presta mayor atención, exposición, vientos, intimidad, configuración, agua, vegetación. (2007: 64) Cuando es posible, también el jardín mediterráneo, presenta características ideales que vinculan la cotidianidad a la necesidad sensorial de naturaleza. “En aquella habitación abierta al jardín espeso que rodeaba la casa [...]” (CC: 21) El mismo jardín brinda abundancia de sensaciones: “Suave se venía insinuando el atardecer; del jardín subían esos murmullos gorgojeantes de las aves que vuelan; y un fuerte aroma de tierra mojada, y un voleo de flores blancas húmedas.” (CC: 85)



Jardín privado orientalizante.
[📷] www.decoesfera.com

En muchos casos comprobamos como en la vivienda mínima la



Terraza acristalada.
[📷] www.google.com/imagenes.es

terrazza, que ha perdido la esencialidad de significado, uso y estructura, de no haber sido eliminada completamente, se presenta reducida a un mísero signo desvirtuado. [📷]

“Nuestra terraza era de las pocas que había permanecido intacta en nuestro bloque de pisos. Casi todas habían sido acristaladas; habían servido para ampliar un cuarto de estar algo pequeño.” (SP: 223)

La función de «ventilador» natural se ha alterado, ahora nos proporciona una brisa contaminada, el objeto de ese «mirador» se ha visto cercenado y el paisaje ya no es un horizonte tranquilizador, es el muro de enfrente repleto de histerias que reverberan:

“[...] apoyada en la barandilla de hierro, sintiendo un ligero vértigo al mirar hacia abajo, pero reconfortada mi curiosidad al vislumbrar el interior de las habitaciones iluminadas de los otros pisos. [...] Un hombre en pijama, [...] paseaba unos ojos curiosos por nuestra fachada. Debía de saberse de memoria, en el caso de que su memoria fuese mejor que la mía, la posición de nuestras terrazas y ventanas y tal vez llevaba la cuenta de la conversión de las terrazas en miradores.” (SP: 224-25)

La amplitud, lo vasto, lo desconocido, que representa el «fuera» ha sido subvertido por una continuidad de lo concreto, lo conocido, la finitud de lo próximo. Vemos que uno de los extremos de la dialéctica «dentro-fuera» en este espacio ya no responde a su significado. Recordemos que este problema es el que intentó resolver Le Corbusier compensando la concentración de población con el espectáculo de un vacío extenso en el que prolongar la mirada y recibir la luz mediante el alejamiento, la elevación y el *brise-soleil* (zona intermedia de regulación térmico-lumínica)⁵... sin conseguirlo.

PATIOS⁶

Como la azotea, este espacio *medium*, se abre completamente en altura; a diferencia de ella empobrece su paisaje alrededor y baja cualidades formales y físicas completamente distintas. Fren-

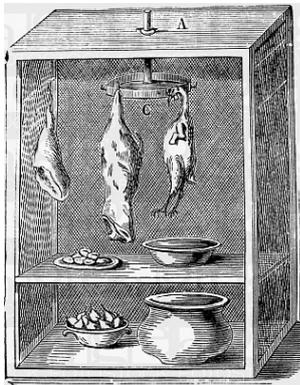
5. Los edificios de Viviendas de Argel (1938) y *Unité d'Habitation* (1952) son dos ejemplos.

6. **Patio.** De orig. inc. Espacio interior de un edificio, descubierta y cerrada lateralmente por paredes o pórticos, a donde se abren dependencias. Su función puede ser muy diversa, pero generalmente es la de suministrar luz y ventilación a los interiores. (Paniagua, 1980: 249). Stefano Croce en Cornoldi: 213, afirma que este término, aunque de origen incierto, deriva claramente de lengua latina, y se ha adoptado en español para definir la forma con estas características.

te a la posición en altura, el patio se delimita en profundidad, asentándose firmemente en la tierra. El espacio que diseña es un espacio centrípeto que infunde recogimiento, intimidad. Tiene la capacidad, dependiendo de su amplitud, de alterar, algunas de las propiedades térmicas, lumínicas y sonoras y, a la vez de transmitir las a los espacios adyacentes: “[...] nos quedamos en el planchador oyendo cómo la voz de María se escurría por la luz del patio hacia el cielo de invierno.” (RR: 92)

No vamos a rastrear los orígenes del patio, aunque es evidente que su conformación se remonta a la Grecia helenística y pasa por la estructura del jardín interior de la casa romana, donde ya Marco Lucio Vitruvio, en sus *Diez Libros de Arquitectura* lo nombra:

“[...] los patios que, bajo la apariencia de atrios, peristilos o simples áreas descubiertas, centralizan y ordenan las plantas de las viviendas, constituyen los sectores a priori públicos, por ser zona de tránsito para los participantes en las actividades sociales de la unidad familiar.” (Libro 6 Cáp. 5, I)



Antigua ilustración, ca. 1900. Fresquera para conservar los alimentos. [📖] Emilio Ereza. Collection: age fotostock. Image Code: A93-560908.

7. Recordemos que la primera nevera apareció en los EEUU. en 1912 y que costaba 1000 \$. A España llega en 1952, pero tuvieron que pasar algunos años hasta que los hogares más modestos disfrutaran de ella. En 1965, un obrero ganaba 3.000 pts. y una nevera valía 11.000 pts. como mínimo. Por lo cual el sistema de conservación de alimentos frescos era elemental. (“La nevera cumple 60 años”. Lunes, 30 de julio de 2012, www.Lne.es Avilés)

y de él persiste, enriquecido por la concepción del patio árabe, la presencia del agua, en muchos casos y casi siempre especies del reino vegetal. Normalmente estas apariciones están vinculadas a la funcionalidad.

“[...] un patio interior minúsculo. Había también un retrete con un lavabo cuyo ventanuco se abría sobre un pedestal situado en el patio donde junto a las aspidistras espesas y lustrosas [...] había una fresquera sin puerta y dentro de ella una cazuela llena de leche.” (RR: 225)

Es obvio que la ventilación, por una parte y la discreción por otra hacen que sea elegido como ubicación de la zona de aseo y excreción. Además, la fresquera lo hace propicio como lugar para conservar los alimentos perecederos⁷. [📖]

Otro elemento que suele presidir el patio es el pozo: “En medio del patio, que limitaba el pabellón, estaba el pozo de antiguo brocal, puesto en funcionamiento tras una larga serie de años de



Patio, *Row House* de Tadao Ando, Sumiyoshi, Osaka -Japón- 1975-76. [📷] *Architettura del XX secolo*. Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser, I -2005. Milano: L'Espresso 2006: 494.



Patio *Casa Hudson* de Sheila O'Donnell y John Tuomey, Dublin -Irlanda- 1997-98 [📷] *Architettura del XX secolo*. Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser, I -2005. Milano: L'Espresso, 2006: 204.

8. **balcón:** (Del it. *balcone*) Hueco abierto al exterior desde el suelo de una habitación, con barandilla, por lo común saliente.

ventana: (Del lat. *ventus*.) Abertura más o menos elevada sobre el suelo, que se deja en una pared para dar luz y ventilación. ||2. Hoja u hojas de madera y de cristales con que se cierra esa abertura. (DRAE)

estar cegado”. (IA: 8)

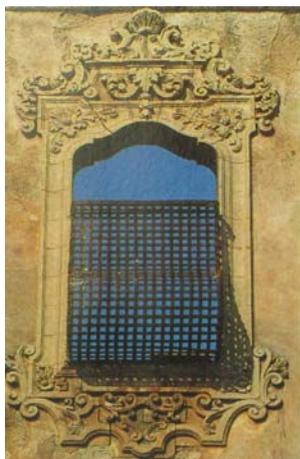
Queda claro, ante sus características, que, además de ser un conector entre el exterior y el interior, posee unos valores de invitación a la permanencia y al disfrute; por su aislamiento, por el microclima que se genera, por la gama de variaciones formales que puede ofrecer y por la imbricación completa entre «fuera-dentro». Así, no sólo su trazado y dimensiones serán de vital importancia: “[...] notas de ruiseñor que se cimbreaban de una pared a otra del patio como en una caja de resonancia y atraídas por la luz acababan fundiéndose con las nubes.” (RR: 63), también los materiales empleados, su textura y su color, ya que la experiencia visual depende enteramente de su comportamiento ante la luz, serán determinantes. “El viejo mira por la ventana: la opuesta pared del patio es de plata lunar.” (JLS: 60)

En muchos casos se confirma un deterioro en las nuevas propuestas de este espacio, desvalorizando su capacidad de comprometer todos los sentidos al experimentarlo. Aportamos al respecto dos ejemplos gráficos de arquitectos notables. Del concepto de patio queda apenas un trozo de cielo, y la agonía del cemento, más que lugares de disfrute o, en el peor de los casos, de tránsito, son lugares de huida. [📷]

BALCONES Y VENTANAS⁸

“La frágil frialdad del vidrio lo hace tan ingrato al tacto como extraño al cobijo o a la huella, y no sorprende que Barragán nos advirtiera del error de haber sustituido «el abrigo de los muros por el desamparo de los ventanales», ni que Derrida escenificara su ruptura con los arquitectos deconstructivistas en torno a la defensa por éstos del vidrio, cuya naturaleza inalterable «no permite que la existencia humana deje trazas de su paso.»” (Fernández-Galiano, 2002: 82)

Aunque de dimensiones distintas, el balcón y la ventana comparan funciones y valores similares como quedan recogidos en su definición. Por su morfología son perforaciones en el muro, ins-



Ventana, *Palacio Daldanza*
Denaro de Militello, Sicilia
 (Italia). [🖼️] Bell'Italia, número
 monográfico "Sicilia.2", Agosto/
 settembre 1994: 123.

taladas de forma elevada respecto al suelo; [🖼️] sus características estructurales van a depender técnicamente de factores constructivos, como la densidad mural, la regularidad compositiva externa, así mismo de la relevancia del espacio interno y, sobre todo, del factor climático. Su funcionalidad responde, casi por entero, a las necesidades dictadas por la regulación de la temperatura del interior, la aireación y la iluminación.

“A última hora de la tarde, mi padre abría todas las ventanas para que se estableciera una ligera corriente de aire. Hasta ese momento la casa había permanecido cerrada y en penumbra para que no penetrara ni un ápice de calor sobre el ambiente cada vez más cargado. Pasaban la noche en medio de esa hipotética corriente, envueltos en los ruidos que llegaban de la calle. A las ocho de la mañana cerraban las ventanas. [...]” (SP: 173)

“Los grandes cortinones parecían arropar un aire específico impidiendo que se introdujera el vulgar aire de la calle impurificado por las miasmas.” (LMS: 150)

“María abrió las contraventanas. Un alud de sol inundó la habitación. Se quedó mirando el patio.” (IA: 169)

“Cierra los postigos de la ventana. Inmediata oscuridad casi completa.” (MA: 359)

A estos usos hay que añadir, el control del ruido exterior, «invasor» cuando estas oquedades están abiertas.

“A través de la ventana que da al patio, se oyen los trinos de un jilguero enjaulado. Alguien canta en la labor de tender la ropa. Chirrían las poleas del tendedero. Una vecina lava en el fregadero furiosamente sobre la taja.” (JT: 193)

En ocasiones las funciones referidas aparecen asociadas porque la percepción que tenemos de ellas se han automatizado: “Ya sabes que tu padre se cree que si vivimos a oscuras no pasamos calor.” (SP: 174) O simplemente por el fenómeno sinestésico.

El hecho lumínico natural depende enteramente de las características y orientación de estos vanos: “[...] porque la lechosa luz de la ventana ni siquiera parece roja, sino extrañamente oscura, sinuestra casi.” (JLS: 111). “El único muro sin abertura tenía en

cambio un gran ventanal apaisado y cuadrículado, excelente luz para pintar.” (JM: 150)

Veamos algunos ejemplos de la efectividad luminosa como modificador del espacio interno:

“El caso era que [...], se habían olvidado de encender las luces, y el cielo gris, al otro lado de la ventana, dominaba los colores del cuarto de estar [...]” (SP: 79-80)

“[...] una nubecilla de verano debió cubrir el sol porque de pronto se oscureció el comedor y un golpe de viento hizo chocar el batiente de una ventana abierta.” (RR: 139)



Reflejos de sol a través de la persiana. [📷] www.google.es

“María estaba echada en la cama. [...] En la penumbra, los reflejos del sol, entrando por las junturas de las contraventanas, le daban el movimiento de los chicos del patio en el techo. Los veía en una sombra alargada moverse entre el techo y la pared. Los seguía con los ojos puestos en los reflejos.” (IA: 150)

Llegando esa luz, incluso, a inscribirse dentro de nuestra memoria: “Era esta misma casa, sí, recuerdo la luz gris que entraba por la ventana de la habitación pequeña [...]” (CMG: 44)

El balcón ofrece una alternativa más participativa que la ventana ya que nos da la posibilidad de «suspendernos» corporalmente en el «fuera» sin dejar de compartir el espacio «dentro»: “Empezaba a oscurecer. Abrí, al fin, todas las ventanas, [...] en verano salía al balcón a disfrutar de la corriente de aire nocturna [...]” (SP: 223).

En la parte exterior estos vanos se declaran con mayor o menor énfasis mediante molduras, balaustres, rejerías, enmarques, recuadros, voladizos, tejadillos, ménsulas, frisos, o modestas macetas, que son los elementos que más concurren con el interior (se ven, se huelen): “Un balconcito y una ventana en sendas paredes se alegran con plantas bien cuidadas [...]” (JLS: 141). Mucho menos «romántico» pero igualmente decorativo nos presenta Tomeo su balcón florido: “[...] sale al balcón con la escopeta [...] para asegurar el disparo apoya el cañón en una maceta de



Balcón de “petto d’occa” palacio barroco de Noto, Sicilia (Italia) [📷] Il Venerdì, settimanale della Repubblica, 6 febrero 2009: 97.

9. Empleamos este término en relación a la ||3. acepción de “**haz**. Fachada de un edificio.” (DRAE)



Ventana en el jardín de *Villa Le Lac* de Le Corbusier, lago Lemán, Corseaux (Suiza) 1922-24. [📷] Anibal Parodi, *Puertas adentro. Interioridad y espacio doméstico en el siglo XX*. Barcelona: Edicions UPC. 2005: 87.



Ventana *Casa Curzio Malaparte* de Adalberto Libera, Capri (Italia) 1938-43. [📷] Sudjuc, Deyan, Beyerle, Tulga. *Hogar. La casa del siglo XX*, Barcelona: Blume. 2000: 53.

geranios.” (69). De entre el resto de elementos formales nombrados, que quedan en el exterior, y que ya han sido clasificados, comparados y medidos por el «fachadismo», sólo nos vamos a detener en señalar un pequeño detalle anecdótico para ilustrar hasta qué punto este «entre» se modifica y se adapta a las necesidades del usuario del espacio doméstico. El origen de la barandilla «*a petto’di oca*» en el Barroco, surge no como un paroxismo estilístico, sino como adaptación el uso del miriñaque de las señoras de la casa (e invitadas) que se solazaban en los balcones, en ciertas celebraciones o viendo pasar las procesiones. [📷]

Pero lo que a nosotros nos va a interesar es cómo se manifiestan y comportan balcones y ventanas en el envés⁹. Contrariamente, los rasgos característicos de este lado más que decorativos son funcionales y reguladores del espacio, ya que serán los vanos los que determinen la instalación del resto de mobiliario en muchas ocasiones: “El viejo está sentado en su sillón, frente a la ventana [...]” (JLS: 58), sobre todo el mobiliario de pared.

Por otra parte, el vano es el elemento por antonomasia voyeurístico. Es el medio directo que brinda la posibilidad visual del entorno, una pantalla que permite el espectáculo del mundo. Al hablar de la ventana como «mirador» es inevitable evocar *Villa Le Lac* [📷], donde Le Corbusier, recinta todo el jardín privando al morador del amplio panorama costero para horadar una ventana en el muro, creando un marco bien delimitado del paisaje. De esta forma ejerce un control visual, ya que focaliza nuestra mirada a través de la única abertura posible. Exactamente lo mismo que propone Adalberto Libera en la ventana del cuarto de estar de la *Casa Malaparte* en Capri [📷]. El siguiente texto de Gaité nos sirve para ilustrar este uso:

“La casa tiene un balcón antiguo sobre una plaza pequeña, se pintan los barrotes gruesos y paralelos, [...] y de la placita (aunque no la pinte, la veo, siempre la vuelvo a ver) venía el ruido del agua cayendo por tres caños al pilón de una fuente que había en medio, el único ruido que entraba al cuarto de noche.” (13)

Pero, igualmente, ejerce como escaparate desde el que se muestra la intimidad: “Con el niño en brazos se acerca feliz a la ventana, como exhibiendo su triunfo a Milán entero, o presentando el niño a la nieve amiga.” (JLS: 205)

Se comunica el acontecer y los hechos de importancia de la intimidad, por ejemplo un luto:

“Aquel año cuarenta y tres, pues, el abuelo decretó que iríamos a ver la cabalgata a la Rambla, porque los balcones de su casa permanecerían cerrados, como cerrados habían estado la tarde de la procesión del Corpus.” (RR: 233)

Así, vemos como la casa se convierte en símbolo, manifiesta a través de sus postigos cerrados el dolor, el aislamiento; la *aje- neidad* a la vida que, obedeciendo a un código social, debe permanecer fuera.

Rasmussen: “Fue al llegar el siglo XX cuando los arquitectos de todo el mundo empezaron a concentrar sus esfuerzos para crear una arquitectura ingrávida.” (1957: 78)

En las obras de Mies no hay una separación apreciable entre exterior e interior, y la única habitación cerrada totalmente es el baño. La sensación de intimidad está ausente.

En la evolución y fusión, en muchos casos, del vano-ventana/vano-balcón, que pasa de «agujero en el muro» a «cortina de vidrio», abolición total de la masa muraria para ser sustituida por el vidrio, que Mies Van der Rohe lleva a sus últimas consecuencias en la Casa Farnsworth¹⁰, saltándose olímpicamente la recomendación de Palladio varios siglos antes:

“Si las ventanas fueren [...] demasiado grandes, los harán [los aposentos] casi inhabitables por el frío y calor en sus respectivas estaciones, caso que los aspectos del cielo a que miren no les den algún alivio. Por lo que no deben abrirse ventanas más anchas que un cuarto de la anchura de los aposentos [...]” (1581: 34)

Decíamos, que en esta evolución, y, efectivamente dependiendo “del cielo a que miran”, su significado funcional es bien distinto.

10. *Casa Farnsworth* -1950-. La comitente-moradora, la Dra. Farnsworth, siempre le hizo recriminaciones por lo inadecuado del proyecto: “las paredes de cristal de punta a punta le producían innegablemente un fuerte sentimiento de opresión psicológica, especialmente por la noche.” (Sudjic, 1999:56). ¡Pobre señora! todo lo contrario del valor simbólico que representa la ventana, si está cerrada: seguridad y recogimiento, si está abierta: lontananza e infinitud (Ciriot, 1985: 458 -voz **ventana**)

Hay ventanas que se abren al interior porque su única función, podríamos definir, es «fisiológica», como hemos visto hasta ahora, pero en otras ocasiones, las ventanas y, sobre todo los balcones, se asoman al espacio público con ostentación, porque se transforman en símbolo de prestigio. Recordemos que en la Edad Media, Renacimiento... no era banal pretender una fachada, por reducida que fuera, a una calle principal. Una fachada que posibilitara, a través de una ventana o balcón, ver y ser visto en los momentos importantes de la comunidad, para dejar patente la presencia de la casa-linaje. Hoy ese símbolo persiste, pero su precio no es la anchura de la fachada sino la ceguera de las vistas: “Éste es mejor barrio; si podemos pagar un piso en él es gracias a que nuestras ventanas dan atrás, [...]” (JLS: 18)

Otras veces, la conexión visual se camufla en una observación que alberga la intención de ejercer un dominio del «fuera», se transforma claramente en vigilancia, e incide en la seguridad del «dentro»: “[...] fachadas expectantes cuyas puertas y ventanas, aún pareciendo cerradas, son implacables observatorios de la vida local y acechan.” (JLS: 42).

“Desde la ventana la contemplaba María. La mujer volvió la mirada, temerosa, hacia las ventanas de las casas. María dejó caer el visillo. Siguió mirando a través de él.” (IA: 132)

No es necesario que traigamos a la memoria las troneras, saeteras, aspilleras y demás repertorio terminológico, asociado a los vanos con significado estrictamente defensivo.

Simbólicamente, se presenta otras veces, como elemento de escapatoria. La ventana abierta hacia el horizonte, paisaje evocador de lejanías¹¹, evocador de sueños que en la cotidianidad son deseos imposibles.

“[...] A través de los cristales ve un patio y, enfrente, otra pared con ventanas cerradas. Abre y se asoma. [...] Al cerrar se da cuenta de que abrió instintivamente, por un reflejo de tiempos de guerra: comprobar si la abertura puede servir de escapatoria.” (JLS: 22)

11. Y la visión de la *Muchacha en la ventana* -1925- de Dalí nos asalta de inmediato.

12. **falleba**. Del ár. *halleba*. Sistema de cierre de puertas y ventanas consistente en una varilla metálica que, acodilla en sendos extremos, al hacerla girar estos codillos se introducen en unas armetas, o en hendiduras practicadas al efecto, de los travesaños del marco. Españolita. (Paniagua, 1980: 158)

En algunos casos, los autores-escritores incluyen alusiones morfológicas que, aún no siendo imprescindibles en el relato, apuntan datos tipológicos que al lector le conducen a la creación de espacios más definidos; por ejemplo Marías especifica no sólo cuando la ventana es de guillotina, sino también cuando no lo es: “[...] la ventana –ventana de hojas, no de guillotina–.” (36). Nos informan del sistema de cierre: “[...] intentaba alcanzar la falleba¹² de la ventana.” (JLS: 293), “Sonsoles contemplaba la falleba de la ventana, que hace un ligero ruido cuando el vientecillo empuja los bastidores.” (IA: 187) O de la tipología, aunque sea bastante inexacto el calificativo: “En un cuarto de jugar de ventanales góticos.” (AP: 8)

Agregados a ventanas y balcones aparecen otros elementos cuya función es el control o dosificación de las posibilidades del vano. A la vez definirán el espacio de modo determinante; uno rígido, la persiana, el postigo, la celosía, la contraventana, y otro más plástico y maleable: la cortina, el visillo, la colgadura. Ambos, de nuevo, son mediadores del «*medium*». La primera es un artificio mecánico o técnico para dosificar principalmente la luz: “Aunque la persiana estaba subida y entraba la claridad de la noche amarillenta y rojiza por la ventana [...]” (JM: 36) y también una defensa añadida a la barrera física que representa la ventana: “[...] me acerco a la persiana, tal vez para bajarla, para evitar la visión de nuevos relámpagos.” (CMG: 34) En cambio, la cortina tiene como prioridad el «camuflaje» del vano cuando lo oculta, y el «énfasis» del mismo cuando lo enmarca dejándolo ver. A la vez, tendrá otro efecto de primordial importancia: suscitar sensaciones algo más complejas que el mero mecanismo de la persiana que responde directamente a necesidades fisiológicas. En la *Historia de la decoración, del siglo XV hasta el siglo XX*, del arquitecto De Fusco, la cortina aparece incluida en la categoría de



Balcón abierto.
[📷] www.google.es

«*fodera*», que podemos traducir por «funda», reconociendo su carácter material por encima de su uso, aunque sus componentes funcionales permiten modular la entrada de aire, regular la iluminación, evitar la penetración de insectos y, desde un punto de vista decorativo, añaden un clima de calidez y sugestión al ambiente: llenan, calientan, acarician... [📷] Más que ningún otro es un elemento poético: “[...] la muselina llueve con abundancia ante las ventanas y ante el lecho; se derrama en cascadas níveas.” (Baudelaire, 1864: 22). La arquitecta Petra Blaisse, una de las mayores expertas en montaje, aplicación, usos y materiales de cortinas, telones, cortinajes, etc. al respecto dice:

“Una cortina es como un actor en una obra de teatro. Es un objeto importante que puede aparecer y desaparecer, y en estas acciones logra cambiar el ambiente y crear una atmósfera de expectativa, festividad, seriedad u oscuridad.” (versión http)

y cuya importancia nos confirman los textos.

“El terciopelo claro blanqueaba un poco al plegarse, con la profundidad mate del pelaje de un animal indefinido. Con curiosidad apenas consciente recorrió con los dedos, como un ciego, el unificado respunte del remate del dobladillo de la cortina, prodigiosamente acabado, como sobrecargado por un sastre. Entonces fue cuando reparó en el forro de la cortina, de raso color limón que hacía pensar en el aguanieve, en la niebla.” (AP: 98)

“Por la ventana penetraba una brisa corpulenta que poco a poco se iba transformando en viento. El viento empujaba violentamente las grandes cortinas blancas [...]” (CC: 322)

Pero no está escrito que sea un elemento que agrade a todos: “[...] su primer gesto es descorrer las cortinas: odia todo trapo de adorno.” (JLS: 22)

Otro factor relacionado directamente con los vanos, en concreto con su transparencia, es el agente atmosférico «lluvia».

“¿Es la lluvia un atributo de la casa? ¿Se explica la casa sin lluvia? [...] la lluvia se ciñe a la casa: la envuelve, la rodea al discurrir por su superficie y adquiere vida en los brillos de las salpicaduras [...] el cuerpo de la casa se afina en los cristales mojados [...]” (Navarro Baldeweg, 1999: 32-33)

Podemos responder que la lluvia consigue alterar realmente el espacio doméstico cuando acontece, porque es inevitable no oír-la: “[...] la lluvia bate contra los cristales de la puerta-ventana [...]” (CMG: 33), imposible no olerla cuando ha pasado, ineludible no percibir una luz distinta y ver el espectáculo del exterior transformado: “[...] mirando la cortina de agua desde la ventana.” (PT: 22)

“Los espacios exteriores vinculados a un interior tienen extraordinario potencial de expresiones efímeras, no sólo visuales [...] se puede conseguir que la presencia de un elemento natural, como la lluvia, desencadene un juego plástico en el que tomen parte la luz, el color, el agua y distintas imágenes virtuales, además el sonido del agua aportando cualidades musicales insospechadas [...] ¿Hay algo más efímero que una gota de agua bajo los efectos de la gravedad? Finalmente, el fenómeno efímero que se había apoderado del espacio desaparece y la calma nos devuelve la estricta realidad material.” (Costa, 2008: 136)

13. **mirador.** Del lat. *mirari*. Corredor, galería, o balcón cubierto en lugar elevado, desde donde puede contemplarse una vista exterior. (Paniagua: 218)

Ideal, para ser partícipe del evento lluvia, es la ventana mirador¹³. De hecho será profusamente empleada en lugares con climas húmedos donde el balcón sería impracticable por la rigidez climática y la ventana demasiado «discreta». Una variación formal, el ensamblaje de los dos y su cubrición dan la respuesta perfecta a la necesidad de protección, pudiendo de este modo, disfrutar enteramente de la función primordial, mirar:

“[...] uno de esos pisos frente a la bahía con mirador de madera pintado de blanco. A los dos les gustaba el mirador, desde el que se contempla el mar y los montes verdes y se ve llover sobre todo ello y sobre las calles, y les gusta la humedad y el suave ruido del agua [...]” (SP: 10)

Para rematar este apartado, señalar ciertas «subversiones de uso» que se producen en determinadas ocasiones, siempre excepcionales, y que no dejan de conferir un valor añadido «de emergencia» a estos elementos conectivos configurados para usos y con significados bien precisos, como hemos visto.

La subversión de un uso da como resultado en primer lugar in-

14. *La Celestina*, Fernando de Rojas. Calixto muere intentando subir una escala apoyada en el muro del jardín de Melibea.

eficiencia y riesgo y, en el mejor de los casos, comicidad:

“A veces entraba entonces por la ventana un mozo que había salido por ella a encontrar a su moza [...]” (JLS:183)

Situación bastante cómica si imaginamos a este hombre joven escalando (¡dios sabe cómo!) la pared hasta alcanzar la ventana.

Los riesgos... sólo hay que traer a la memoria al pobre Calixto¹⁴.

Otro ejemplo, muy cinematográfico, de persecución por los tejados, que se resuelve utilizando con apremio, la ventana para entrar: “[...] que entró por la ventana desde la terraza, de tejado en tejado, huyendo de su casa, [...]” (AP: 175)

En otras ocasiones es el «exterior» quien nos impone la alteración el orden funcional del conector: “[...] aquella gran nevada de mi infancia que obligaba a la gente a salir por las ventanas de las casas [...]” (JLL: 110). Otras veces, la rebelión, que es innata en ciertos momentos de la vida, tiene consecuencias imprevisibles: el mal uso de la libertad lleva a perderla: “[...] los chicos saltaron por la ventana [...] y el castigo se limitó a enviar a buscar al carpintero para que claveteara las ventanas de nuestros cuartos.” (RR: 251-54)

Y la subversión total: “[el hombre] entra por la ventana y el gato negro por la puerta que conduce al vestíbulo [...]” (AP: 182)

LA PUERTA

“Apertura que se hace en la pared de un edificio desde el pavimento hasta una altura competente para entrar o salir por ella.” (Morales y Marín, 1982: 236) Ésta es una definición que alude únicamente a dos aspectos de la puerta: su ubicación y su función primordial. La puerta es un mundo funcional, formal y simbólico casi infinito, al que hay que sumar todos los valores que representa (para nuestra psique) y que significa (en nuestro código social). Podemos afirmar que su importancia es directamente

proporcional a las necesidades de aislamiento, de intimidad, de privacidad, de seguridad, de comodidad y de identificación con un lugar propio. “La matrona se sostiene ahora en el quicio, pero su agresividad trueca papeles convirtiéndola en titán sosteniendo el peso de la casa, no del dintel –que no llega– sino de una jamba.” (MA: 7-8) Identificación del carácter de un ser humano con un componente de la estructura de la puerta.

Desde el momento en el que se configura el espacio doméstico, como forma construida, aparece un elemento de acceso, *medium*, que resulta imprescindible para que el «dentro» satisfaga tales necesidades. Dependiendo de las épocas, la prioridad de una u otra exigencia ha hecho que su morfología varíe, e incluso su ubicación. Un ejemplo que ilustra estos cambios lo tenemos en el yacimiento neolítico de Çatal Hüyük [🏠]:



“En el VI milenio a. de C. aparecen casas rectangulares, con una despensa adosada, esteras sobre el suelo y repisas en las paredes para trabajar y dormir. El acceso se realizaba por el techo a través de un orificio que servía también de salida de humos, ya que el hogar se situaba debajo. Las viviendas estaban adosadas entre sí, formando una gran manzana, lo que hacía innecesaria la construcción de murallas defensivas, y obligaba a la comunicación por los tejados.” (Cano Herrera, 1983: 270)



Reconstrucción ideal del poblado y el interior de una vivienda con acceso por el techo. Çatal Hüyük, Anatolia –Turquía- circa 6000 a.C. [🏠] commons.wikimedia.org

Donde el acceso, dando prioridad a la demanda de protección, se instalaba en el techo de las casas. A este ingreso no podemos denominarlo todavía puerta, más bien se trata de una entrada «elemental», ¿por qué? porque, además de las características que identifican una puerta, señaladas anteriormente, y que no se cumplen en Çatal Hüyük, la puerta implica dos dicotomías, una de uso: «entrar-salir», donde el sujeto es el morador, y otra de estado «cerrada-abierta», donde el sujeto es la misma puerta (hoja), y esta variable tampoco se constata en Çatal Hüyük, dado que el vano carece de la susodicha pieza. Vemos así que, a pesar de ser un elemento estructural estático, comprende en sí un valor

15. **umbral**. || 2. Paso primero y principal o entrada de cualquier cosa. (DRAE) Además, término cargado de simbolismo, el más claro de ellos: unión-separación de dos mundos.

16. “La puerta se caracteriza por su ambivalencia: fuera y dentro, bueno y malo. Ambivalencia que se ha simbolizado en la doble faz de la deidad Jano, tan frecuente en la heráldica de las puertas romanas.” (Navarro Baldeweg, 1999: 18)

dinámico. Además, dado el carácter de «mediadora», no se pueden ignorar los extremos, respecto a los cuales la puerta en su acepción de umbral¹⁵ ejerce todo su poder y otorga: «dentro-fuera»¹⁶. En algunas ocasiones la solicitud de una puerta abierta no es suficiente para decidir la entrada, de hecho entre las reglas de urbanidad está el pedir permiso antes de cruzar el umbral:

“Ernesta ante el portal abierto y vacío no sabía qué actitud tomar. Tímidamente pidió permiso para pasar. Una voz de mujer respondió desde dentro:

-Adelante quien sea.

Ernesta hizo un esfuerzo cogiendo la maleta y entró. Después de la luminosidad del camino, no acertaba a precisar los objetos en la penumbra del portal. Tropezó con un arca. [...] Los ojos de Ernesta se fueron acostumbrando a la oscuridad de la cocina. – No abro por las moscas. Enseguida se llena esto de esas malditas.” (IA: 232)

El cambio espacial se percibe con todos los sentidos porque la sonoridad es distinta, los olores y temperatura varían, pero sobre todo existe una alteración lumínica que es la sensación que de forma más impactante notamos. “Carmen se quedó la última, echó una mirada a la calle y entró en la oscuridad del portal.” (IA: 187) En el siguiente fragmento de Martín-Santos observamos de forma magistral esta participación multisensorial que se produce en el acto de entrar en el espacio doméstico.

“Gracias a las precauciones maternas dispone de llave del portal y de llave de la casa. Todo es cuestión de abrir la pesada puerta con la gran llave -réplica en aluminio para que no pese de la vetusta de hierro que guarda la portera y que no entrega a nadie. Y luego cerrarla, oyendo su retumbar sonoro, mucho más sorprendente, que de día. Hay que subir las escaleras agarrándose al carcomido pasamanos. Hay que tantear la pared en busca de un botón que apretado alumbraba. Hay que reflexionar una vez encontrado, para saber sino será el botón del timbre de una puerta. Hay que abstenerse a causa de la duda y subir a ciegas contando los pisos en la oscuridad, mientras la mano se impregna del yeso acre de la pared, siempre tan rasposo, tan pintado, de lápices, tan lleno de inscripciones enigmáticas y de dibujos deformes. Hay finalmente que entrar con la milagrosa habilidad que permite abrir la puerta al primer intento. [...] Aquí está, de pronto sumergido en la domesticidad tibia que le hace oficio de hogar. Se

apoya en el quicio de la puerta y se detiene a sentir el calor visceral. La casa entera vive, en que hay tantos cuerpos acostados. Se oye un gruñido, un leve silbido, no llega a roncar el gran cuerpo. Pero todo está sincronizado, calmo, en la expectativa ciega y sorda de su llegada.” (1961: 113-114)

17. Esta sensación se incrementa, desde un punto de vista narrativo, gracias a la apertura del párrafo con el uso del adjetivo “maternales” y hacia el final con un “calor visceral”. Ambos inciden en la transmisión de la idea de alumbramiento.

A través de la descripción de la percepción esteroplástica únicamente, ya que solo al final del párrafo introduce el sonido, el autor logra que el lector, y con él el protagonista, entre en casa.

Más bien parece la metáfora de un nacimiento.¹⁷

Una puerta determina la espacialidad con su presencia física que se concretiza en unas características de materia, forma, color, dimensiones y estado de conservación “[...] frente a la puerta de aquel piso que era puro recuerdo objetivado [...]” (AP: 191) Estas variantes responden a la definición morfológica de puerta: “Armazón de madera, metal, etc., sujeto generalmente con bisagras al quicio del vano, a fin de poder cerrarlo [añadimos: y abrirlo].” (Paniagua, 1980: 269). A partir de aquí las tipologías y las combinaciones de materiales tienden a multiplicarse: “[...] abrir la *puerta de muelles* con el pie, llevando una bandeja en cada mano [...]” (AP: 17), “Me vuelvo desde la *puerta de cristales* [...]” (CMG: 34), “[...] dibujó una gran diana en la *puerta de roble* del salón [...]” (RR: 94), “*puertas correderas* de color blanco que daban del salón a la alcoba [...]” (JM: 293), “Era una *puerta de dos hojas* y en parte con molduras y mirilla rectangular de arriba debajo de cristal color caramelo. Todas las otras puertas principales de la escalera [...] eran oscuras, excepto la puerta de tía Eugenia, que se había pintado de pintura blanca y esmeralda.” (AP: 41-42)... Por no continuar con el abanico de términos que describen pormenorizadamente su estructura, su configuración, el mundo de los arcos y dinteles que les dan vida, sus posibles decoraciones: “Todas las primorosas puertas de aquel pasillo, con sus picaportes de oro, eran exactamente iguales.” (AP: 98), etc.

Cuando se trata de las puertas de acceso al edificio, todas las fachadas tienen como referencia, como punto alusivo final, la puerta; los frisos, las columnas, las simetrías, los resaltes, todo para subrayar el «entre» que separa el espacio público del privado, a veces con desacierto: “[...] portal anticuado y enorme de una casa del barrio de Salamanca.” (JM: 181)

Pero, ¿por qué tanto interés en ese punto concreto de la construcción? ¿por qué tanta complejidad allí concentrada? Quizá las puertas hablan, son la boca de la casa: “[...] sin ruido, sin pisadas, sin que las puertas del pasillo y de la calle anunciaran previamente su llegada.” (JLL: 97), y comunican no sólo espacios sino, como veremos, son portadoras ellas mismas de mensajes.

Como confirma también Fernández Galiano:

“La voluntad moderna de abstracción geométrica y de continuidad espacial, llevó a un conflicto inevitable con la puerta, que por su propia naturaleza enfatiza la segregación del espacio tanto como celebra los tránsitos dentro de él. Figurativa y jerárquica, la puerta tradicional fue el chivo expiatorio de la arquitectura abstracta y homogénea, que redujo las entradas a vergonzantes rendijas o desconcertantes planos móviles engastados en fachadas tersas. Sin embargo, cualquier lectura de la tratadística pone de manifiesto la importancia simbólica [...] su densidad psicológica y metafórica [...]” (1992: 07)



Puerta Casa E-1027 de Aileen Gray, Roquebrune-Cap Martin – Francia- 1926-29. [📷] Parodi, Anibal (2005). *Puertas adentro. Interioridad y espacio doméstico en el siglo XX*. Barcelona: Edicions UPC: 103.

Un ejemplo de esta modernidad lo encontramos en el comentario que hace Parodi a la casa de Eileen Gray E-1027 [📷]:

“La retórica tradicional del acceso es suprimida, como es de esperar en un lugar donde ventanas y puertas rara vez permanecen cerradas.” (2005:117)



Puerta, Casa Granja de ovejas, de Denton Corker Marshall, Victoria, Australia 1997-98. [📷] Sudjuc et alr. *Hogar. La casa del siglo XX*, Barcelona: Blume. 2000: 147.

En la actualidad encontramos ecos de la misma tendencia, en algunos casos llevados al paroxismo por su concepción esencialista. Véase, por ejemplo la fotografía de la fachada de la casa *Granja de ovejas*, del arquitecto Corker Marshall [📷], donde el vano-puerta adquiere relevancia solo gracias al descomunal dintel inclinado que la enmarca, desvinculándose enteramente del edificio, al que supera en altura y sobre cuyo muro descansa.

La presencia física de la puerta externa no debe ser amenazante pero sí transmitir la sensación de barrera segura para los que están dentro. La puerta que hace frente al peligro se presenta cerrada. “[...] de pesados barrotes de hierro [...]. Tanto la verja como el portalón permanecían siempre cerrados con llave.” (RR: 147)

Paradójicamente, el envés de la puerta, su interior, enmudece, se calla. Históricamente el tratamiento interno de las puertas se ha dejado al libre albedrío de los decoradores del momento, a merced de los cambios de gusto. Así, no existe en muchos casos una uniformidad estilística del «entre», sino que cada uno de sus lados se acomoda a la realidad circundante.

Por lo que respecta a los cierres del «dentro» o conectores de las distintas unidades ambientales del espacio doméstico, también existe cierta voluntad de remarcar, mediante elementos formales, materiales, o de actuación, como hemos visto en los ejemplos anteriores, pero su valor preponderante es el de la practicidad. Así, entre sus funciones, la más importante es la de paso o tránsito, “[...] salió hacia el recibidor por la puerta de cristal esmerilado [...]” (RR: 181) También ocultan y protegen la intimidad: “[...] me he encerrado con llave en el rincón más oculto e inaccesible de la casa. [...]” (JLL: 16) creando una nueva célula de privacidad dentro del espacio, ya privado. Ejercen de separador de ambientes: “Pero nada más abrir la puerta de mi habitación tuve la sensación de haberme metido en la máquina del tiempo.” (PT: 275) Y, para demostrar la riqueza de usos, incluso antagónicos, la puerta se hace completamente permeable: “La puerta que comunica con mi alcoba, cubierta a medias por una cortina [...]” (CMG: 30) De esta forma, su comportamiento osmótico deja pasar los olores, la iluminación y los sonidos creando una unicidad espacial en todo el ámbito doméstico, pero manteniendo siempre la esencialidad de valores con su presencia visiva.

“Oyéronse unos ruidos secos y confusos en la parte de la chabola oculta a la vista desde la entrada por una tela colgante de color rojizo y naturaleza indefinida.” (LMS: 59)

Otra de sus funciones primordiales, como manifiesta San Agustín: “Que el rebaño entre por las puertas, que no se quede fuera, expuesto a los lobos.” (Morales y Marín, 1984: 283), es la de ejercer como válvula de seguridad. Relacionada con ella aparecen elementos que aumentan la protección del interior. Este uso a veces se acentúa no sólo con llaves, candados: “Una cadena de hierro oxidado y un enorme candado guardaban ese límite.” (SP: 130), mirillas y timbres, que anticipan y avisan de posibles intrusos: “[...] llamé al timbre [...] me abrió rápidamente como si hubiera estado espiando los viajes en ascensor con el ojo de la mirilla” (JM: 371) incluso, a veces, se incorporan «refuerzos» extrínsecos a su materialidad: “Ahora el despliegue de gorilas [guardias de seguridad] era impresionante [...] y otros dos arriba, en la puerta del piso” (PT: 359) Este custodiar no es cosa nueva ni exclusiva, aunque pueda resultar alarmante, ya desde la antigüedad y en determinadas zonas, existe tal práctica e incluso la mera representación:

“En Oriente, son los «guardianes del umbral» los que representan las funciones de protección y advertencia, significadas por dragones y efigies de deidades o genios.” (Cirlot, 1985: 453)

En las ciudades ciertos edificios durante el siglo XX han mantenido una persona responsable de la seguridad y vigilancia de entradas y salidas: el portero o portera.

“El portero grueso, vestido de azul, con la cara roja, bien afeitado, se precipitó con mansos saltos de balón de goma y les abrió la puerta del ascensor inclinándose. En aquel portal olía a un ozonopino¹⁸ perfeccionado distinto del de los cines de barrio. [...] Con soltura asombrosa logró cerrar las puertas interiores de la cabina y las metálicas de la verja de la escalera y situarse en la de la entrada de la casa (abriéndola de par en par)” (LMS: 148)

Esta presencia de interceptores en el acceso o salida de la propia



18. El Ozonopino *Ruy Ram* se anunciaba con gran prosopopeya en las páginas del ABC de principios del siglo XX. Su publicidad decía así: “Ozonopino *Ruy-Ram*, mezclado con agua en pulverizaciones lanzadas a la atmósfera o en vapores de agua caliente, hace desaparecer el humo, polvo y malos olores, purificándola y dejando un ambiente sano con un delicioso perfume de bosques. Aclamado por las eminencias médicas como único desinfectante y desodorante durante la epidemia gripal de los años 1913, 18, 19 y 27.”
[📄] www.realfabria.com/ozonopino.html

casa puede implicar también aspectos negativos, como el sentirse espiado o controlado (no entraremos en el comportamiento delatador desempeñado por estas personas en ciertos momentos históricos).

Volviendo a la seguridad propiamente dicha, en otras ocasiones, está referida a la certeza de conservación del contenido, como si de una caja fuerte se tratara o de una celda de la cárcel:

“[...] nos condujeron al cuarto de los chicos [...] cerró la puerta con llave y allí nos quedamos toda la tarde [...] cuando anoche-cía, el abuelo abrió los dos batientes de un golpe que hizo saltar la llave al suelo.” (RR: 128)

“[...] cerró el gabinete. Fue cerrando todas las puertas. Acabó cerrando, también la casa.” (CC: 195)



Puerta. [📷] www.google.es

Otra de las funciones de la puerta, la representativa va a manifestarse sobre todo en el acceso al edificio [📷]:

“Era una casa que horrorizaba a mis padres; tal vez la consideraban el símbolo de la mediocridad y pensaban que la nuestra era superior porque era más moderna y su portal tenía un aire pretencioso, frente al portal estrecho y lúgubre de la casa de enfrente.” (SP: 224)



Puerta blindada de un piso. [📷] www.google.es

Una vez «dentro» del edificio o bloque de viviendas, el carácter enfático parece innecesario en la puerta de la propia casa, por varias razones: el espacio público queda fuera, estamos en el espacio comunitario donde ostentar no es de buen gusto, la importancia del espacio doméstico es el «dentro» y la propiedad común determina más la practicidad que el alarde estético o la demostración de estatus. Cuando a uno lo conocen la discreción es más conveniente.

Hasta aquí hemos visto que tanto su fisicidad como su funcionalidad son dos componentes que atañen al propio significante; veremos ahora como su presencia simbólica incumbe al significado que incumbe a los sentidos.

“La puerta [...] lugar común de todas las mitologías y religiones antiguas constituyen la forma física de las nociones de iniciación, paso, exclusión e inclusión, y vías de salvación. Los luga-

res de paso, los laberintos y las adivinanzas ponen a prueba al que se inicia y rechazan al intruso. Son ideogramas de los guardianes domésticos.” (Navarro Baldeweg, 1999: 18)

En muchos casos, la psique transforma estos valores y la puerta se yergue como defensor material de nuestros miedos; por ejemplo, de un pasado que amenaza:

“La respiración sonaba justo allí, detrás de la puerta, en la pequeña habitación cerrada con candado desde hacía veinte años en la que había agonizado y muerto Sara.” (JLL: 61)

cuya interpretación psicoanalítica dice que es el intento de detener nuestra muerte: “Y ahora que la muerte ronda ya la puerta de este cuarto [...]” (JLL: 103) Porque franquearla significa apropiarse del espacio o renunciar definitivamente a él, como corroboramos en innumerables citas: “[...] Andrés cerró a su espalda la puerta de la casa [...]”, “[...] cerraron para siempre las puertas de sus casas [...]” (JLL: 58, 85). De ahí su simbología de irreversibilidad espacio-temporal: “Pero ya no podía hacer nada, ya no podía entrar en aquel piso cuya puerta me había sido abierta horas antes por quien ya no volvería a abrirla [...]” (JM: 79)

Así mismo, como símbolo de ruptura con la identidad individual o del linaje: “[...] cerrada la puerta a los hijos y descendientes.” (RR: 29) “Supo que su madre había liquidado aquella casa donde él tomó conocimiento de la vida; [...] quería comprar la casa. Pasaron muchos años, cerca de veinte, hasta lograr recuperarla.” (CC: 227).

Otro de los fenómenos que es partícipe del elemento «vano», es la dicotomía «abierto-cerrado».

“La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes, que clasifican con claridad dos tipos de ensueño. A veces, hela aquí bien cerrada, con los cerrojos echados, encadenada. A veces hela abierta, es decir, abierta de par en par.” (Bachelard, 1957: 261)

Si bien, su significado se concretiza en dos acciones contrapuestas, ambas contienen en sí mismas valores significativos desvin-

culados de ellos: lo «cerrado» evoca el rechazo, la negación, la ocultación, la muerte, como hemos ilustrado en ejemplos anteriores. Por el contrario, lo «abierto» implica conceción, permiso, muestra, vida: “La casa estaba abierta todo el año, atendida por tres personas de servicio, sin contar la institutriz.” (AP: 07) Después de la noche y la oscuridad la vida se apropia del espacio en letargo: “[...] entrar a saco en las alcobas, aún con los lechos calientes, abrir ventanas de par en par, sacudir alfombras [...]” (CMG: 78)

18. **entornar.** (De *en-* y *tornar.*)
Volver la puerta o la ventana sin cerrarla del todo. (DRAE)



[📷] www.lapuertaentornada.wordpress.com

La paradoja se presenta entre los dos términos cuando nos topamos con el «vano entornado»¹⁸, que testimonia la ambigüedad, no sólo respecto al uso sino también a la simbología [📷]. El ejemplo perfecto lo encontramos en *La sonrisa etrusca*, donde una puerta entornada es el símbolo de la disponibilidad e invitación de la mujer que espera dentro la llegada del protagonista-amante, confuso ante la puerta «entornada»:

“[...] la puerta del ático, entornada; ¿qué hacer? Golpea suavemente sin obtener respuesta [...] –Dispensa, la puerta estaba abierta y...” (JLS: 209)

Aunque a veces el abandono se concretiza en el «desuso» que se hace de este elemento, perdiendo así su significado también: “Todas las puertas de aquel piso irreconocible, húmedo [...] estaban entornadas, o abiertas de par en par, como sacadas de sus quicios.” (AP: 203)

Podemos concluir, diciendo que la importancia de la puerta, probablemente, sea su riqueza e indeterminación interpretativa como apunta con su incógnita Bachelard: “¿[...] una puerta debe estar abierta o cerrada?” (1957: 260)

TIMBRES, INTERFONOS, TELÉFONOS Y PANTALLAS

Todos estos artilugios comparten la capacidad de emisión sonora para conectar «dentro-fuera». Las pantallas, además, añaden la



Interfonos y puertas siempre unidos. Porteros tecnológicos.
[📞] www.casadomo.com

imagen para completar el trámite. Su intervención en la creación de espacio será, por una parte física y objetual: hondas y concreción de los aparatos/instrumentos con una materialidad bien precisa, y por otra parte, podemos decir, abstracta. Ésta, claramente determinada por una serie de códigos y signos que, a su vez, como leemos, condicionan comportamientos y usos del espacio: “-¿Por qué no llama al telefonillo para que baje? [...] - No, es demasiado tarde, hay gente durmiendo.” (JM: 86) Desde «fuera», el interfono y timbre se presentan como el primer obstáculo/formalidad que hay que franquear para acceder al «dentro»: “[...] llama desde la calle. No hay respuesta [...] Se abre el portal y aparece una señora que mira con recelo [...]” (JLS:209) Vemos que ambos están relacionados directamente con la seguridad de la casa [📞].

A la vez, su presencia sonora sirve al espacio interno como aviso, desencadenando en muchos casos, como bien dice Benjamin citado por Teyssot,

“También el terror despótico de la campana/timbre que reina en el piso obtiene su fuerza del encantamiento del umbral. Un sonido agudo anuncia que algo está traspasando el umbral.” (1988: 26)

Y que ratificamos en los textos: “De pronto sonó el timbre de la puerta y, durante un minuto, la casa y todos los que en ella había quedaron en suspenso.” (RR: 80) Cuando el acceso al espacio privado se otorga sin este recurso, suscita una percepción de privilegio, o cuanto menos, una concesión: “[...] entramos en la casa sin necesidad de llamar a ningún timbre, porque la puerta estaba abierta.” (SP: 131) Suele ocurrir en escasas ocasiones y, desde luego, predispone el ánimo frente al «dentro».

A la hora de hablar por teléfono se instaure automáticamente un límite físico infranqueable para todos aquellos que no sean el interlocutor. Una distancia peri-corporal¹⁹ dictada por el código de comportamiento que sugiere respeto, intimidad y discreción²⁰.

19. Sobre el tema en distintas culturas y múltiples variables ver Edward T. Hall (1959). *Il linguaggio silenzioso*. Milano: Bompiani, coll. “I Garzanti”, 1972.

20. Conductas que, desgraciadamente, el uso del teléfono móvil está eliminando.



Teléfono de sobremesa en baquelita negra de los años 50.
[📞] <http://fromlosttoderiver.blogspot.it>

Dependiendo del colocutor y del contenido de la conversación, la distancia variará. Es, precisamente, esta regla tácita la que determinará la ubicación del aparato-teléfono, con los adyacentes muebles; mesita de apoyo, estantería, lámpara de pie o mesa, sillón, sofá, etc. Como propone Perec: “En una consolita habría un teléfono, una agenda de piel, un bloc.” (1965: 14) con el fin de crear el espacio de intercambio audio-comunicativo, que observará algunas características para que tal conexión se lleve en condiciones óptimas [📞]. Algunas de ellas son la lejanía de otras fuentes sonoras, de lugares inhóspitos, de espacios comunes: “[...] Andrea va al pasillo a telefonar, en vez de hacerlo desde su mesa.” (JLS: 59) Cada morador, en la creación de su propio espacio, privilegia ese «lugar» en el que asentar el punto de comunicación con el «fuera», con el ausente, con el otro:

“Me despierta el sonido del teléfono, lo cojo a tientas, sobresaltada, sin saber desde dónde [...] estoy acostada en la gran cama, al dar la luz, he tirado un vaso de agua que había en la mesilla [...]” (CMG: 27)

Aunque a veces no sea la elección más acertada... o no consiga el objetivo de uso del aparato: “Vuelve a telefonar a sus amigos, pero al otro lado los timbres parecen resonar en grandes habitaciones vacías.” (JT: 30)

En una de las novelas rastreadas, *Las oscuras raíces* de 1954, encontramos incluso la constatación de la activación del servicio “Si quieres algo llámame; he dado de alta el teléfono.” (CC: 290)

La disponibilidad, la comodidad e inmediatez de acceso al otro, al fuera, al mundo, hacen de este aparato, en el espacio doméstico un elemento del que no se puede prescindir en el siglo XX, pero al mismo tiempo conlleva distorsiones en su empleo que logran deshumanizar, más si cabe, la existencia del «ser»²¹ sobre la tierra:

“-Hablábamos por teléfono muchas veces. -¿Y cómo supo su muerte? -Ella me llamó poco tiempo antes, para decirme que se moría.” (CC: 28)

21. El «ser ahí» heideggeriano ha perdido su espacialidad objetiva, desvinculando su esencia de la materia. Fenómeno que se hará evidente con toda la tecnología que media entre la persona y el mundo.



Interior casa de los 70-80. El salón presidido por el fuego – definitivamente apagado– y por la televisión –siempre encendida–. [📷] www.regidoor.com

Con el término «pantallas» hemos querido aludir a dos conectores tecnológicos: la TV y el ordenador–Internet. Ambos tienen algo en común, nos permiten poner en contacto el «sí mismo» (ser individual, unidad consciente e inconsciente limitada), con otras realidades no personales (la objetividad y el inconsciente colectivo que constituye «lo otro»), pero a diferencia de los otros mecanismos tecnológicos, predominantemente sonoros, las «pantallas» añaden e imponen de manera superlativa la imagen. Satisfacen nuestra necesidad de ir más allá de lo conocido sin participar de forma activa, sin cambiar de involucro, desde la seguridad que otorga el caparazón doméstico viajamos por todo el mundo. Salimos de «sí». Es evidente que la concepción y percepción espacial-física se verá modificada por esta «conexión mental». [📷]

Vinculados obligatoriamente a infraestructuras que van más allá de nuestro consumo-uso individual y de nuestra capacidad total de gestión, acarrearán algunas complicaciones básicas, como se atestigua en *La ciudad de las palomas*:

“[...] tendrá problemas cuando le corten el gas y la electricidad. Cuando lo hagan, piensa, [...] no me servirá de nada [...] la televisión. Ni siquiera podré jugar con el ordenador. [...] Esos dos servicios comportan complejas y costosas infraestructuras y no se hicieron pensando en un sólo consumidor [...]” (JT: 67-68)

Respecto a la TV, el siguiente texto que hemos encontrado, precisamente navegando en la red, ilustra de forma magnífica todos los valores de la espacialidad física de este elemento, todavía no analógico:

“Tengo para poner la tele un espacio de 120 cm. de ancho, unos 85 de alto y unos 55 de fondo. La distancia de visionado será entre 2.20 y 2.50 metros.

Estoy dudando entre dos modelos, que son también de dos tamaños distintos. El Panasonic 42PZ800 y el 46PZ86. Hablando del espacio para ubicarlo en el mueble con el primero tendría un poco más de margen al ser algo más pequeño pero el de 46" hace 117 cm. de ancho con lo que apenas me sobrarían 1.5 cm. por

lado. Caber cabría pero no sé si el tener tan escaso margen sería perjudicial para la respiración del aparato. Y a lo alto pues me quedaría un espacio de apenas unos 5 cm. contando el soporte. En fondo es donde iría un poco más desahogado. Tampoco para tirar cohetes pero sus 30 cm. los tendría. Pues eso, cómo lo veis? Demasiado poco margen a lo alto y ancho? Con tener el margen de fondo que tengo y que es donde hay más espacio para intentar evitar el sobrecalentamiento valdría?

Eso en cuanto al espacio físico para ubicar la tele en el mueble. En cuanto a distancia de visionado; al principio mi primera opción era la de 46, luego me convencí que con la de 42 tendría suficiente. Y ahora leyendo a gente diciendo que con la misma distancia que yo se le empieza a quedar pequeña una de 42, he vuelto a encapricharme de una 46. Por si me lo preguntáis, el uso que le daría es bastante general; TV standard, iPlus, BD, DVD, quizás consola de videojuegos, etc... 50% SD 50% HD.

Sé que los dos modelos que he citado aparte del tamaño tienen características diferentes, con la 42PZ800 tengo menos tamaño pero prestaciones superiores y lo contrario con la 46PZ86. No sé hasta qué punto la diferencia técnica es destacable o no pero bueno, eso es otro tema, ahora me interesa lo de las medidas y la distancia. Pues eso, a ver si me podéis echar una mano. Gracias” (La solicitante de consejo es una mujer. 19/dic/2008, acceso marzo 2010).

Como ocurre con el teléfono y con el ordenador su ubicación espacial, depende enteramente de la elección del usuario, aunque son pocas las personas que optan por lugares inverosímiles, dado que son artefactos que exigen una participación cinemática escasa, suelen ubicarse en sitios ya establecidos y proclives al relax:

“La televisión estaba a los pies de la cama, al lado del espejo, gente cómoda, durante un instante se me ocurrió ponerla con el mando a distancia, pero el mando estaba en la otra mesilla [...]” (JM: 18)

Su influencia en el espacio es mucho más incisiva e invasora, que el teléfono:

“Bajé el sonido de la televisión con el mando antes de ponerla en funcionamiento, y, como yo quería, apareció la imagen sin voz y ella no se dio cuenta, aunque aumentó la luz de la habitación al instante.” (JM: 20)

Llegando a sustituir al «ambiente del fuego» en la casa, con el cual comparte el obligado consumo de combustible (¡aunque

bien diverso!) y verbos «mágicos» como el que les da origen: «encender» y el que suscita la importancia del espectáculo en ambos casos: «mirar». “[...] él [niño] en el sofá con un conejo enano en la mano, los dos mirando la televisión encendida, él de frente, yo de reojo [...]” (JM: 21) Y, más. Podemos traer de nuevo la cita de Llamazares, incluida en del primer Cáp.: “Él se sentaba siempre junto al fuego [...] y se quedaba allí, sin apenas dirigirnos la palabra, hasta que el sueño le rendía.” (87), esperando que no resulte repetitiva, y comprobar con estupor que, incluso, la función soporífera es la misma: “La madre le había puesto un vídeo de dibujos animados en la televisión del salón —la única para mí hasta entonces— por ver si se adormilaba con las luces de la pantalla.” (JM: 22)



Hombre viendo la televisión.
[📺] www.6topoder.com

Pero algo de lo que carecía el fuego, y que da un valor añadido al espacio TV, es la amplitud insospechada de Mundo que cabe dentro y con el que nos obsequia: [📺]

“[...] pero me alegró enormemente saber que la humanidad todavía veía partidos de fútbol, que existía la televisión [...]. Por supuesto, ni cuando llegué a casa, se me ocurrió hojear el interior de ninguno de los diarios. Y fue una suerte, porque gracias a eso pude acostarme y dormir un poco.” (PT: 114)

Algo que también sucede con el espacio ordenador-Internet, aunque en este caso nos exige mayor participación mental. Como recompensa podemos perder tanto tiempo como ante la TV deshaciéndonos de lo no necesario, de lo sobrante, de lo no requerido...

“Después encendí el ordenador [...] Enseguida me apalanqué delante de la pantalla y conecté con el servidor. A ver. Doce mensajes. Tres de ellos pura propaganda [...]” (PT: 23-24)

Llegados a este punto, observamos la reducida percepción propioceptiva, exceptuando la manualidad o manipulación de dispositivos que conlleva una percepción áptica no ligada directamente al utensilio –bien sea teclado, mando a distancia, etc.– sino al

efecto en la pantalla. Por otra parte, la máxima percepción se halla focalizada en los ojos y en los oídos.



Mujer con el ordenador.
[📷] www.google.es

Hemos intentado analizar en este punto la carga significativa y sensorial del *medium*; para terminar, ilustramos cómo este «entre» es subvertido obviamente por su carácter subjetivo:

“A la media hora de enterarme de cosas de las que no tenía ninguna necesidad de estar enterado pulsé la opción de búsqueda avanzada.” (PT: 208)

...Seguramente, para seguir viviendo el espacio casa habitando en realidades que nada tienen que ver con el verbo «habitar» pero que constituyen el sujeto en particular.

*Hay ciertas cualidades, ciertas cosas incorpóreas
que poseen una doble vida, hecha de una especie
de doble entidad, engendrada en lo sólido y la sombra,
que emanan de la materia y de la luz.*

(Edgar Allan Poe: “Soneto del silencio”, 1840)

2.3

LUZ Y SOMBRAS



Interior de noche, fotografía de Evgen Bavcar, 2009. [📷] Il Venerdì Settimanale della Repubblica, 20 marzo 2009: 93. Resulta paradójico contemplar esta fotografía sabiendo que el fotógrafo es ciego.

El enunciado de este apartado atañe al sentido de la vista, aunque no únicamente. Solo tenemos que cerrar los ojos para darnos cuenta de inmediato que se activan otros sentidos para informarnos del mundo: olfato, oído y tacto sobre todo. No podemos ignorar que la epidermis siente la temperatura emitida por cualquier tipo de luz, sea solar o artificial [📷]. Será ésta, la percepción térmica, el aspecto a tener en cuenta en la construcción de las grandes superficies acristaladas que se imponen en la arquitectura moderna.

Pero veamos que la única cualidad que está reservada sin prerrogativa a los 👁️ es el color. ¿Cómo se viene a crear una tonalidad, o cierta atmósfera cromática? A partir de una fuente de luz directa, una bombilla, una ventana, una vela, la luna, etc., ésta está siendo reflejada, absorbida y refractada por todos los objetos que la reciben. Lo que nosotros percibimos es el reflejo y la reemisión que de la luz hace el objeto. La suma de todos esos haces de luces es lo que crea cierta tonalidad global, junto, obviamente, a la misma luz directa: “[...] el reflejo de la nieve lo inundaba de una extraña claridad.” (JLL: 115) El predominio de un color, es decir la preponderancia de tonalidades de los materiales de ese espacio, se impone o amalgama con los circundantes creando determinada atmósfera cromática.

“Al fondo de este tramo del pasillo se ve el cuarto de estar envuelto en un resplandor rojizo. [...] Me gusta, sobre todo, el empapelado rojo de la pared, que se prolonga también por el techo.” (CMG: 29, 38)

Por el contrario, la oscuridad se conforma en las superficies que no reciben iluminación. El carácter dramático que otorga la sombra al objeto es tal porque rompe la continuidad de las líneas. En la clasificación que Arnheim ha establecido y analizado en el estudio del ámbito pictórico, existen dos tipos de sombras:



Sombras de cristalera y balón.
[📷] www.google.it

“[...] la *sombra propia* forma parte del objeto, hasta tal punto que en la experiencia práctica no se suele reparar en ella, sirviendo simplemente para definir el volumen. En cambio, una *sombra esbatimentada* es una imposición de un objeto sobre otro, una interferencia en la integridad del que la recibe.” (1954: 321) [📷]

y que en el espacio tridimensional serán aún más decisorias para la definición del ambiente doméstico ya que, a la percepción visual, se suma la de los otros sentidos para concretizarse en un espacio emocionalmente reconocible.

“La percepción del espacio va directa a los sentidos, [...] nuestro sistema sensorial capta la composición de las líneas, superficies y formas, que son, junto con la luz y el color, los elementos básicos que mueven las emociones.” (Costa, 2008: 30)

La luz sobre un objeto tiene la capacidad de resaltarlo, por lo cual será uno de los mecanismos utilizados para conseguir focalizar la atención. Ejemplos al respecto aparecen en todas las obras manejadas:

Carmen Conde, propone un juego de perspectivas interesante para hacer notar un cuadro de autor reconocido: “Frente al espejo dorado encima [del piano], colgaba el cuadro de Rosales¹; la luz de la lámpara lo iluminaba desde abajo dulcemente.” (123) Es decir, no se nos presenta el cuadro directamente, iluminado por la lámpara que tiene debajo, sino su reflejo en el espejo de enfrente. Con este juego descriptivo crea algo más que la mera disposición de los objetos, enriquece la ambientación espacial.

Martín-Santos repite la estrategia:

“Las lámparas indirectas daban su luz refleja tras haberla hecho chocar contra unos viejos óleos de los que su intensidad parecía

1. Eduardo Rosales (Madrid, 1836-1973). Su obra más conocida es la de temática histórica (*Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, 1864. Museo del Prado), aunque pinta abundantes retratos y acuarelas. Sus primeras obras son más bien puristas, evolucionando posteriormente hacia una pintura de pincelada suelta y abocetada. (www.wikipedia.it)

2. **craquear**. Del ing. *to crack*. Romper, por elevación de temperatura, las moléculas de ciertos hidrocarburos [por ejemplo la pintura al óleo] (DRAE).



Habitaciones contiguas. Fotografía de Eduardo Margareto. Dormitorio iluminado con luz artificial, la otra habitación con natural. [📷] www.google.es

levantar la pátina y craquearla² más rápidamente que el paso del tiempo ordinario.” (150)

En *Queda la noche* la autora sobrepone la luz artificial a la natural en el atardecer, transmitiendo una atmósfera envolvente y delicada. [📷]

“Las lámparas encendidas arrojaban una luz cálida sobre la decoración tan querida de mi madre, sus cuadros, sus plantas, sus fotografías, su colección de cajas y de cucharillas de plata, y por la ventana todavía se veía el cielo gris, durante mucho tiempo gris antes de volverse negro e invisible. (SP: 79)

Continuando con el discurso anterior, cuando a un objeto se le niega la iluminación, por el contrario, se hace discreto, e incluso desaparece. Serán las grandes posibilidades que ofrece la iluminación artificial las que consigan resultados estimulantes, potenciando distintos matices, sombras, intensidades, tonalidades... Precisamente, su gran ventaja respecto a la luz natural es el control que se puede ejercer sobre ella, “No hacía falta encender luces. Silja conocía perfectamente el medio de llegar al gabinete sin prender ninguna luz” (CC: 316). Al mismo tiempo ejerce de irresistible guía cuando se ofrece rodeada de oscuridad: “Las luces ardían en todas las habitaciones de tránsito; en el gabinete había oscuridad [...]” (CC: 115)

Otra ventaja es la constante disponibilidad para situarla, enfocarla y graduar su intensidad: “Pedro acercó un sillón y se acomodó cerca del lecho [...] encendió una lamparita que no alteraba el silencio...” (CC: 88)

Hasta los años ochenta resulta difícil disfrutar de gran potencia, de ahí que las iluminaciones sean misérrimas: “Pedro bajó los tres pisos de oscura escalera iluminada apenas por anémicas bambillas.” (LMS: 73) “Enciende el pintor la araña central, que da una triste luz amarillenta” (MA: 57) “Isabel, cerca de la luz de la mesilla de noche, examina cuidadosamente unas medias” (MA: 67)

3. Prueba de los engaños que puede causar son los espejismos. La incredulidad de Sto. Tomás (Nácar Fuster: Jn 20, 19-30) forma parte de la mitología de la poca fiabilidad de este sentido, que contrariamente, como hemos visto en la parte teórica ha sido y es sobrevalorado.

Martín-Santos en su disgresión sobre la «realidad», muy en sintonía con su nihilismo existencial, abunda en citas que denostan el poder de certeza o de veracidad que la claridad del día, el sol o cualquier otra luz en general, suministra a la vista. La realidad es múltiple, y su heterogeneidad accesible no sólo mediante la vista³:

“El gran ojo acusador (que ocupa durante el día el vértice de la cúpula astronómica y que proyecta su insidiosa luz no sólo en las superficies planas que a su mirar se exponen cándidamente en las fachadas de las casas pintadas de blanco, en los tejados apenas resistentes de las chabolas, sino también en los lugares de penumbra donde las almas sensibles se recogen y mediante esa misma luz consigue llevar hasta el límite su actividad engañosa porfiando tercamente ante cada espectador sorprendido para hacer constar, de un modo al parecer indudable, que es real solamente la superficie opaca de las cosas, su forma, su medida, la disposición de sus miembros en el espacio y que, por el contrario, carece de toda verdad su esencia, el significado hondo y simbólico que tales entes alcanzan durante la noche) extendió como cotidianamente su actividad trasmutadora al ombligo mismo del mundo de las sombras, [...] en el hormiguero de doña Luisa la entrada del gran mentiros^o y de sus rayos deformadores era impedida con cuidado mediante la interposición de celosías, persianas enrollables de rafia verde, contraventanas de madera y pesados cortinajes.” (LMS: 180-181)

El dominio de la luz externa, al que ya nos hemos referido en el apartado anterior, se lleva a cabo mediante elementos convertibles, que logran transformar el ambiente, dando otra visión del mismo. Porque el mismo autor ya nos ha declarado que la realidad es múltiple y en este caso la vista sirve para atestiguar las diferencias:



Fondo de frasco de tomate con pedículo. [📷] creativablog.blogspot.com

“Tomó un tomate y lo levantó, haciendo que el sol golpease con dureza sobre la pequeña esfera roja. Ella miraba el tomate por un lado. Pedro lo miraba por el otro. Ambos lo veían desde diferente perspectiva.” (LMS: 180-184)

Al mismo tiempo, Martín Santos se prodiga en juicios positivos sobre las tinieblas, la penumbra, la opacidad, las sombras, la noche, llegando a renegar de la percepción sensorial que la luz pro-

pone:

“Cuando la grata y envolvente tiniebla hubo con el nuevo crepúsculo restablecido el predominio de la verdad y de la exactitud en la cocina de la casa, cuando las cosas volvieron a proclamar su naturaleza simbólica de seres dejando aparte la inexactitud espacialmente declarada de sus formas, de sus ángulos y de sus dimensiones” (LMS: 185)

Como ejemplo de la diversidad perceptiva, dependiente de gustos, momentos, tendencias o cultura, existen reacciones contrarias ante la oscuridad total. Es bastante normal que produzca miedo si no se controla el espacio o si ese espacio “desiluminado” se asocia a una experiencia negativa:

“La casa tenía habitaciones que daban miedo sólo de pensar en ellas. Había un cuarto sin luz donde se guardaban dos jergones y un arcón. Las hermanas la encerraron una vez allí.” (IA: 96)

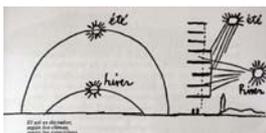
En otras ocasiones, a esa falta de luz que se produce en la noche llega el auxilio de la luminosidad artificial que penetra en el ámbito íntimo. Con mayor frecuencia esta circunstancia se da en la ciudad: “[...] la persiana estaba subida y entraba la claridad de la noche amarillenta y rojiza por la ventana [de Madrid].” (JM: 36)

El habitante, con su presencia «dentro» del espacio añade, además, el movimiento dando como resultado una interacción en constante cambio. De esta manera, se incorpora el dinamismo a la fisonomía estable de los objetos;

“Y luego estaba la luz, sencillamente la luz desmesurada que parecía multiplicar los cristales de las litografías y grabados, de los espejos, las superficies pulimentadas y resbaladizas de los biombo y estanterías y mesitas y adornos, hasta convertir el lugar en una auténtica cueva de tesoros visuales, de zafiros...” (AP: 42)

Como primer factor determinante del flujo de luz natural⁴ que procede del exterior, hay que tener en cuenta la zona terrestre donde se erige la casa, después la estación del año y por último la hora [☀]: “El sol invernal de las cuatro y media de la tarde de aquel día parecía haberse abrigado [...] al atravesar los cristales.” (AP: 21) Otro factor será su orientación y las varia-

4. En ningún momento podemos desvincularnos de este factor concluyente porque es el «ahí» del ser humano. Al respecto Heidegger dice: “El cielo es el camino arqueado del sol, el curso de la luna en sus distintas fases, el resplandor ambulante de las estrellas, las estaciones del año y el paso de una a otra, la luz y el crepúsculo del día, la oscuridad y claridad de la noche, lo hospitalario y lo inhóspito del tiempo que hace, el paso de las nubes y el azul profundo del éter.” (1954: 110)



Diseño de “El sol dictador, según los climas, según las estaciones.” de Le Corbusier. [☀] *La casa de los hombres*, Le Corbusier y François de Pierrefeu. Barcelona: Apóstrofe, 1979: 123

ciones climáticas: “[...] había gran luz vertiginosa, incluso en días nublados y los días de lluvia [...]” (AP: 41) Y también dependerá de la estructura de sus vanos:

“La habitación estaba completamente a oscuras, pero una luz helada estallaba en los cristales enmarcando con timidez extraña el pequeño rectángulo de la ventana.” (JLL: 24)

Y, por supuesto, como ya hemos visto, los reguladores externos, y demás *medium*, van a contribuir a filtrar la luz, dejándola pasar o interrumpiéndola según convenga en el interior:

“Victoriano examina lo que le rodea en la penumbra que permiten las cortinas corridas, manchadas por el sol mañanero. Muchas cosas, a más del papel impreso; multitud de cuadros colgados de cualquier manera. Hasta el techo, cuyas firmas le producen la mayor admiración: Zuloaga, Casas, Mir, Anglada, Rusiñol, Romero de Torres⁵. Le llama la atención un cuadro de colores chirriantes. -¡Mabel! Descorre las cortinas. Entra la señora, obedece, todo cobra color natural.” (MA: 153-54)

5. **Daniel Zuloaga** (Madrid, 1852 - Segovia, 1921), **Joaquín Mir** (Barcelona, 1873 - 1940), **Ramon Casas i Carbó** (Barcelona, 1866 - 1932), **Hermenegildo Anglada** (Barcelona, 1871 - Pollensa 1959), **Santiago Rusiñol** (Barcelona, 1861 - Aranjuez, 1931), **Julio Romero de Torres** (Córdoba, 1874 - 1930). Vemos que todos son pintores que adscriben su actividad al cambio de siglo, en la más rigurosa tendencia figurativa.

“Las persianas bajadas y los cortinajes corridos detenían la última luz de la tarde que aún sin verla habría podido herir las pupilas del moribundo. El santuario, más tenebroso aún que el resto de la casa, retuvo por unos instantes la oscuridad que rompía con timidez el hilo de luz de la vela [...]” (RR: 18)

Porque es deseable que «dentro», la claridad y las sombras se combinen en la justa medida para que el espacio disfrute de la luminosidad requerida por el habitante. “María abrió las contraventanas. Un alud de sol inundó la habitación. Se quedó mirando el patio.” (IA: 169) A propósito, cada vez más, la invasión del exterior, a través de la desmaterialización del muro, se va a hacer presente dentro, de este modo en muchos casos el sentido de recogimiento, de intimidad, de penumbra es sofocado por la exposición total a la luz externa, sin marcar la diferencia espacial necesaria.

“La fachada de cristal, opaca y transparente al mismo tiempo, tiende de hecho a cancelar la originaria diferencia entre interno y externo, de modo que la casa puede disolverse en un ámbito externo y público.” (Teyssot, 2000: 33)



Gran ventanal, *Casa retícula de 9 cuadrados* de Shigeru Ban Architects, Prefectura de Kanagawa – Japón- 1996-97. [📖] Sudjuc, De-yan, Beyerle, Tulga. *Hogar. La casa del siglo XX*, Barcelona: Blume, 2000: 124.

Viendo la fotografía de la construcción de Shigeru [📖] y sabiendo de su ubicación, en Tokio, sorprende la intencionada «exhibición» del interior teniendo en cuenta la concepción lumínico-espacial tradicional de Oriente, que es completamente opuesta a la occidental como expone Tanizaki [la negrita es nuestra]:

“¿Cuál puede ser el origen de una diferencia tan radical en los gustos? Mirándolo bien, como los orientales intentamos adaptarnos a los límites que nos son impuestos, siempre nos hemos conformado con nuestra condición presente; no experimentamos, por lo tanto, ninguna repulsión hacia lo oscuro; nos resignamos a ello como a algo inevitable: que la luz es pobre, ¡pues que lo sea! es más, **nos hundimos con deleite en las tinieblas y les encontramos una belleza muy particular.**

En cambio los occidentales, siempre al acecho del progreso, se agitan sin cesar persiguiendo una condición mejor que la actual. **Buscan siempre más claridad** y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo, del petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra.” (Tanizaki, 1933: 71-72)



Luz natural, *Villa Mairea* de Alvar Aalto, Noormarkku –Finlandia-1939. [📖] Costa, Agustí. *Espacio interior*, Berga, Barcelona: Albi, 2008: 20.

A pesar de ello, encontramos ejemplos que, aprovechando las innovaciones tecnológicas e incorporando modernas tendencias, obtienen resultados completamente satisfactorios de habitabilidad, como ocurre en *Villa Mairea* de Alvar Aalto [📖]. Para terminar el examen de los aspectos físicos de la luz y las sombras, veamos dónde encontramos situados normalmente los puntos de luz artificial. La ubicación más común se presenta en el centro del techo, como un 👁️ poderoso del que emanan rayos hacia todo lo que se encuentra debajo. En la mayoría de los casos es suficiente para dar visión y claridad, pero de forma muy difusa y expandida, con grandes zonas en penumbra, y sombras en la vertical “[...] me ponía a dibujar [...] y la luz verde de la lámpara [del techo] se me colaba nunca abajo como una mermelada de ciruela [...]” (CMG: 69) Esta posición, tipo aspersor colgante, tiende a primar la importancia del soporte sobre el correcto efecto lumínico, concentrando en él abundancia de elementos orna-

mentales, sofisticados y vistosos diseños.

“Y sigue con la mirada puesta en la araña de cristal que cuelga del techo. Cuenta cinco brazos, cinco bombillas y cinco lágrimas por brazo. En total, veinticinco lágrimas de cristal, más las que cuelgan del brazo principal.” (JT: 49)

Otra localización frecuente se sitúa en la zona medio-alta de las paredes, mediante apliques, de carácter claramente decorativo y de gran efecto lumínico no directo. Pero el sector con mayor profusión de luces artificiales será la zona intermedia, y en soportes móviles, donde es posible que el flujo de luz se aproveche de forma muy focalizada, con propósitos de iluminación directa: “[...] se instala en su mesa, se parapeta tras sus libros, enciende su lámpara y escribe [...]” (JLS: 50) o con objetivos plásticos, aplicando flujos indirectos, creando atmósferas sugestivas mediante lámparas de pie, “Se fue a la pared y apagó la lámpara de brazos de cristal que colgaba del techo y dejó sólo la de pie [...]” (RR: 181) Así mismo, encontramos reiteradamente lámparas de mesilla. La necesidad imperiosa de poder ver el espacio en el que nos encontramos al salir del sueño, en un intento de recuperar la conciencia puede ser el origen de esta presencia, que ilustramos con un ejemplo: “[...] había encendido la luz de la mesilla de noche, una luz pequeña y con una pantalla oscura que limitaba aún más el círculo de luz.” (RR: 296).

Finalmente, de reciente y esporádico uso, la ubicación de puntos de luz a ras de suelo en ambientes de paso, como pasillos, normalmente para dirigir la deambulaci3n nocturna sin incomodar a otros moradores de la casa con el resplandor;

“Apagó la luz de la mesilla de noche y dejó encendido el pequeño piloto adosado a la pared casi junto al suelo, que dejaba la habitaci3n de un color azulado y metálico, plana como si hubiera borrado la tercera dimensi3n.” (RR: 179)

6. “A no ser que esté atrapada en el polvo, en el humo o en las gotas de agua, no logramos percibirla mientras pasa junto a nosotros.” (Holl, 2000: 45)

Aunque la luz no es visible como materia⁶ es perceptible, como ya hemos señalado más arriba, a través de la conjunci3n de los

efectos físicos que produce, (exceptuando el calor, del que no hemos hablado); es importante señalar, también, la importancia de connotaciones subjetivas e incluso psíquicas que comporta, de tal modo que en el lenguaje cotidiano existe todo un repertorio terminológico que alude a ella:

“[...] está ligada al mundo de las sensaciones, de forma tal que muy a menudo la describimos con los mismos términos con que describimos nuestros humores: tétrica, oscura, amable, violenta o cálida.” (Day, 1990: 179)

7. Recordemos la simbología de **sombra**. Viene a ser un reflejo de la parte primitiva e instintiva del individuo. En contraposición a la luz o parte positiva del cuerpo, la sombra será la negativa. (Morales y Marín, 1984: 310).

Y viceversa, la riqueza de significados y valores de la luz y la sombra, produce en el lenguaje metafórico asociaciones con términos lumínico-umbráticos, en algunos casos ya consolidados tópicos, por ejemplo; lo discreto, «irrelevante» es **sombra**⁷... pero como tal de una importancia decisiva: “[...] siempre fui una sombra en esta casa y ahora he tenido que ser yo la que decidiera por todos [...]” (RR: 183); la connotación negativa en el lenguaje figurado es siempre obvia: “La oscuridad era absoluta, llenaba mis pupilas como una maldición” (JLL: 39) de ahí, que el «pasado» sea **oscuro**:

“[...] preguntándome de qué oscuro rincón de mi pasado provenía el estúpido deseo de resultar útil, de deslumbrar a mi Señor Padre y a mi Estupendo Hermano. Lo atribuí al influjo nefasto del escenario, mi habitación [...]” (PT: 276)

O la «belleza, lujo, sorpresa» como exceso de luz, a través del **deslumbramiento**, dada su intensidad, llega a expresar lo contrario de lo que pretende, y priva de visión al sujeto paciente que recibe el «destello».

Pero, más allá de las palabras, y como afirma Day:

“Una luz inadecuada puede causar desórdenes afectivos estacionales asociados a depresión letargia y suicidio. Demasiada luz en una habitación puede en cambio implicar que ésta esté demasiado abierta, sin protección, mientras se sabe que, después de todo, construimos edificios para tener una protección ambiental y social.” (1990: 79)

Observamos que la importancia de la luz en el espacio cotidiano

puede repercutir efectivamente en el habitante con alteraciones físico-psíquicas reales:

“[...] a ella le gustaban bajadas (las persianas) y a mí subidas, llegamos al acuerdo de un término medio, echadas pero con resquicios para que a ella no la hiriera la luz matinal y yo pudiera saber si era ya de día o todavía no cuando me despertara [...]” (JM: 293)

8. **Luz.** Simboliza la fuerza creadora y la energía cósmica. Se relaciona estrechamente con el espíritu, y muestra su irradiación, superioridad e intensidad. Representa, igualmente, la moralidad, lo intelectual y las siete virtudes. (Martín y Morales, 1984: 212)

En otro ejemplo, vemos como a veces, se evita la luz⁸, quizá por su componente «vivificante/clarividente», para mantener el recogimiento y la introspección deseada:

“Gisela y mi madre, solas y abatidas [...] se habían olvidado de encender las luces, y el cielo gris al otro lado de la ventana, dominaba los colores del cuarto de estar [...]” (SP: 80)

Pero resulta claro que los efectos sobre el espíritu son decisivos:

“[...] la luz opalina ya, que iba anegando la habitación entera de nostalgia.” (AP: 45) y determinantes en la percepción: “Resplandecían todos los objetos cristalinos y metálicos, como en un escenario, confabulados con la luz lluviosa que lo invadía y lo sellaba todo” (AP: 99), llegando, incluso, a modificar la fisicidad: “[...] que parecía una habitación desconocida, entrando a raudales el sol claro de la primavera [...]” (AP: 112)

Para finalizar este apartado, aludiremos a un lugar donde anida la sombra, ya que hemos constatado que existe un espacio vinculado a ella y a la penumbra con perseverancia: en los **pasillos**; “Mira a un lado y a otro: el pasillo debe parecerle un túnel infinito.” (JLS: 55); en los **portales**; “[...] buscando en la penumbra del portal [...]” (JLL: 27); en los **hall**⁹; “El hall estaba oscuro.” (AP: 27); en los **vestíbulos**;

9. **hall.** entrada, pasillo, vestíbulo. *Diccionario Concise Inglés, Collins.* Barcelona: Grijalbo, 1994: 213

“El vestíbulo se hallaba completamente a oscuras, apagada incluso una lamparita de pantalla roja que solía quedar encendida ante una imagen de la Virgen del Carmen.” (AP: 78)

Es decir, la oscuridad en el espacio doméstico tiene asignado un lugar concreto: la zona de acceso, que en la mayoría de los casos además amplía su función convirtiéndose también en elemento

conector de las unidades espaciales internas: el pasillo. Este espacio «vinculante» cumple, a la vez, dos requisitos estructurales que agudizan la sensación de umbrático: normalmente carece de vanos y es estrecho. “[...] ofrecer entera la boca del pasillo a las linternas.” (JLL: 17) Podemos añadir, que tanto las funciones como el significado responden al carácter dual de este espacio mediador entre: lo público/lo privado, fuera/dentro, frío/calor, ruido/silencio, el peligro y la seguridad, lo cívico y lo íntimo, entrar y salir, acoger/expeler, de ahí, la iluminación (luz natural exterior-luz artificial interior) que le corresponde es una luz atenuada, para facilitar el acomodo físico y mental a las dos espacialidades opuestas; “[...] estaba el portal a oscuras, di dos o tres pasos hacia la puerta de la calle que me sacaría de allí del todo [...]” (JM: 78) En algunos casos, y cada vez con mayor frecuencia, el pasillo resulta un lugar tan inhóspito que la tendencia es hacerlo desaparecer.

Del suministro energético, como en el apartado del «fuego» no nos ocupamos: “El verdadero problema se le presentará cuando corten la luz [...]” (JT: 87)

Cuando se encendía la luz del cuarto de baño, un bloque único con váter y ducha, un módulo... ¡un módulo! —que se inclinaba ligeramente al meterse en la bañera—, digo, cuando se encendía la luz del baño, entonces, un ventilador en el techo se ponía en movimiento para airear el espacio. El ventilador producía un zumbido metálico y una vibración tremenda. Por eso, cuando se levantaba por la mañana, no encendía ya la luz del baño. Se guiaba solamente por el resplandor azulado del fluorescente del pasillo. Más de una vez había ido al trabajo sin afeitarse.

Tom Wolfe, 2000

En ese espejo que es la mente humana, en esos charcos de aguas inquietas, donde las nubes se mueven incesantemente, y se forman las sombras, los sueños se conservaban [...].

Virginia Woolf, 1927

2.4

DEL AGUA Y EL ESPEJO

1. **agua.** (Del lat. *aqua*) Sustancia formada por la combinación de un volumen de oxígeno y dos de hidrógeno, líquida, inodora, insípida, en pequeña cantidad incolora y verdosa o azulada en grandes masas. Es el componente más abundante de la superficie terrestre y más o menos puro, forma la lluvia, las fuentes, los ríos y los mares; es parte constituyente de todos los organismos vivos y aparece en compuestos naturales; y, como agua de cristalización en muchos cristales. (DRAE) Es conveniente comenzar a no olvidar esta definición que se da por descontada, como la propia **agua**.



Autorretrato, Francis Bacon (1973).
Olio sobre tela, New York, Marlborough Gallery.

[📄] <https://www.google.it/>

Agua¹ y espejo tienen en común que se ocupan de nuestra piel y, aunque paradójico, son los auxiliares de nuestra esencia íntima, ya que atienden el contenedor que el mundo percibe de ella. El agua, concretamente, nos protege de la invasión de gérmenes, de la acumulación de suciedad retenida en la superficie corporal y material de la casa y que es caldo de cultivo para organismos microbióticos que pueden acarrear enfermedad e incluso muerte. En su función higienizante debe entrar en contacto directo con la fisicidad del «ser». Está dotada de características que la hacen perceptible a través de todos nuestros sentidos; pero, a pesar de ello, no será hasta 1830 cuando se descubra que la piel, como toda membrana, respira y expulsa gas carbónico, y que roña, mugre y demás porquería impiden la purificación del cuerpo.

«Si se considera que la piel es un órgano respiratorio que absorbe oxígeno y que exhala ácido carbónico, se comprenderá cuán útil es que se la mantenga en buenas condiciones de limpieza y de flexibilidad. La piel bien limpia es más suave, funciona y respira mejor —pues la piel respira como los pulmones— y el sueño que se obtiene en estas condiciones produce un des-

canso infinitamente más reparador que da a todo el organismo un nuevo vigor, una nueva energía» (Vigarello, 1991: 213-216)

2. **saludable.** Que sirve para conservar o restablecer la salud corporal. (DRAE). Louis Pasteur, químico que fundó la ciencia de la microbiología, demostró que los gérmenes causaban enfermedades.

3. Carmen Giménez Serrano “El sentido del interior. La idea de casa decimonónica” en Blasco Esquivias, Beatriz [coord.]. *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*. Vol. 2

4. **espejo.** (Del lat. *speculum*) Tabla de cristal azogado por la parte posterior para que se reflejen en él los objetos que tenga delante. Los hay también de acero u otro metal bruñido. (DRAE)

Más adelante, hacia mediados del siglo XIX se revelan las propiedades saludables² del agua, coincidiendo con los avances en medicina y un pensamiento positivista, cientifista y naturalista. Pero, la acción del aseo y del lavarse, sólo se impondrá de forma generalizada y cotidianamente para la población, cuando los sistemas de alcantarillado y agua corriente sean efectivos. Y esto sucederá en España, como ya hemos visto, bien entrado el siglo XX, coincidiendo con la aparición del baño como espacio específico³.

En cuanto al «espejo»⁴, su importancia radica en ser un artefacto que como fenómeno se comporta extrapolando/transfiriendo una de las cualidades del agua: «el reflejo», a una porción delimitada e impecable.

“Dándoles la espalda, se acercó al espejo que había sobre una chimenea de mármol [...] y vigiló con ojos certerísimos la posible aparición de lo imperfecto en su imagen. En este momento, la sonrisa que hasta entonces se había mantenido como coagulada o pegada con un alfiler al rostro blanco, no formando parte de él sino simple aditamento necesario, desapareció bruscamente y las comisuras de los labios descendieron perdiendo su temblor. La fijeza de los ojos se atemperó por una caída proporcionada de los arcos de las cejas. En tal instante pareció que miraba directamente al centro de ella, al punto equidistante entre las dos pupilas, pero un momento después, al repasar cada detalle, volvió a componer la complicada aunque armoniosa estructura total de la idea de sí misma que se había fabricado y reanudó el juego inextinguible. Parecía haber comprobado algo importante en aquella fracción de segundo, algo que le garantizaba su persistencia bajo la máscara y que le permitía seguir siendo la misma con su secreto sufrimiento o su punta de acero clavada en un lugar sensible.” (LMS: 153)

Como elemento perceptivo incumbe únicamente a la vista, por lo cual, al contrario del agua, actúa en la distancia. Al mismo tiempo, mientras el agua opera en el mundo de la pura sensación física, el espejo desde su superficie traspasa los confines

materiales del cuerpo.

“El espejo abole la distancia, el espacio entre el objeto real y el reflejado se reduce a la que hay desde mis ojos al azogue. La magia del espejo, su innumerable carga simbólica tanto espacial como espiritual.” (Zumthor, 1993: 383)

La mirada en el espejo, mejor, la visión de la propia imagen es un acto íntimo capaz de desencadenar situaciones, recuerdos, sueños, en una palabra sensaciones y emociones. Entre sus significados descubrimos el de guardián de secretos, contenedor inagotable de memoria, juez implacable e insobornable del tiempo y la materia, testigo mudo de vida. Todos los espejos son el mismo espejo, en todos está el «yo» íntegro, con su historia.

“[...] los profusos espejos superpoblados de imágenes viejas.” (CC: 291)

“María pensaba en los secretos que guardan los espejos según los viejos cuentos infantiles. Si se sumergiera en aquel misterioso mundo de azogue, volverían los tiempos que ella gustaba de recordar. [...] La inmersión en el espejo, en el azul del espejo, donde la irrealidad de un sueño se tornaba clara, diamantina realidad. [...] Se fue apartando de él. Desde la cama de matrimonio, el espejo era una mancha azul que casi no recogía las imágenes, como un agujero en la pared, por donde era posible evadirse hacia el ensueño.” (IA: 133)

Siguiendo la interpretación psicoanalítica, ampliamente aceptada, el niño cuando nace no domina completamente sus funciones motoras, ni tiene conciencia de «sí». Según J. Lacan⁵, entre los seis y dieciocho meses, el niño frente al espejo contemplando alegre su propia imagen, adquiere la noción de plenitud de su cuerpo. Es obvio que no disponiendo de espejos, también puede producirse este reconocimiento de identidad ante otro niño o, incluso, ante la madre. A este fenómeno lo denomina Lacan “estadio del espejo” y se anticipa a cualquier formación del «yo» antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de dominar el lenguaje que lo

5. Jacques Lacan. *Los Escritos de Jacques Lacan*, Escritos 1, Dos. “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. [pdf]

incorpora como sujeto en el mundo. Resulta decisivo para la configuración del desarrollo correcto en su vida adulta.

“La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer, una relación del organismo con su realidad. [...] Este desarrollo es vivido como una dialéctica temporal que proyecta decisivamente en historia la formación del individuo.” (Lacan, *pdf*)

En el caso de que este “estadio del espejo” no se produzca acarreará para el individuo una percepción fragmentada de la conciencia del «yo», con la consecuencia de gran fragilidad y anomalías en la estructura mental. Todo lo dicho, no sirve para justificar la presencia del espejo-objeto en el ambiente doméstico con finalidad psicopreventiva; ni intenta inferir, inversamente, que la comparecencia del espejo y su multiplicación será garantía de salud mental para el niño~adulto «habitante». El mundo del espejo no se acota en la interpretación psicoanalítica, pero creemos que es una buena prueba del alcance que su materialización encierra.

El lugar donde los dos elementos, agua y espejo, coinciden es el baño. Este espacio no se limita específicamente al aseo personal, cuidado del cuerpo y excreción, es, además, el lugar del encuentro y reconocimiento del «yo», de la relajación, del desnudamiento, de la asepsia⁶, del brillo...

6. **asepsia**. (Del gr. *α*, priv., y *σηψις*, putrefacción). Ausencia de materia séptica; estado libre de infección. (DRAE)

“Se sienta en el retrete y termina pronto. Se levanta y mira. «Sangre otra vez. En la letrina del pueblo no me enteraba, pero en estas tazas tan finas se lo presentan a uno como en un escarparte. Mi sangre, mi vida, derramándose un día sí y otro también... ¿Cuánta me quedará? El caso es que no me tiembla el pulso ni esas señales que dicen.» Se mira al espejo; su cara no ha cambiado.” (JLS: 89)

El «agua» y el «espejo» dentro de este ámbito, son dos elementos-útiles que, entre otras características, tienen la capacidad de mostrar, de evidenciar, el «ser» tal cual es. En sentido metafórico, como escribe la Woolf más arriba, se identifican con la mente humana, y en sentido más prosaico, el espejo y el

agua eximen al «ser» de la máscara, mediante la visión real: matérica / temporal (actual) / espacial (ahí/aquí –enfrente–) y eliminan del cuerpo la suciedad. En una palabra «limpian» de artificio y mugre la carne y el espíritu.

A lo largo de la historia, el ser humano se ha lavado poco, este hecho está conectado directamente, como hemos visto más arriba, a los avances que la medicina y la higiene van aportando, pero no sólo, a la vez, la limpieza ha fijado su código en la mirada del otro, sólo se considera lo que se ve. Así, la historiografía constata que, hasta no hace mucho, únicamente las superficies visibles, cara y manos, eran el objeto al que se le brindaba tanto el manjar del agua como el del espejo, ignorando donde se fraguan los olores, las sombras, las humedades...

“Tuvo la sensación de que se colaba dentro de un espejo, al entrar en aquel cuarto de baño diminuto. La cisterna apenas hacía ruido. Orinó a oscuras, sin cerrar la puerta. Luego encendió la luz, cerró la puerta y pasó la mano cuidadosamente por la taza del retrete. Se lavó las manos, la cara, la nuca, dejando correr sólo un hilillo de agua. Las toallas parecían recién colocadas en el toallero, recién planchadas, crujientes, como esperándole. Eligió la toalla más pequeña, que volvió a doblar tal como estaba, una vez usada. Se sintió sucio al ver el cerco negruzco que dejaba en el lavabo el agua jabonosa.” (AP: 98)

4. Véase el *simil* del agua con el “carácter transcurrente de la vida «nadie puede bañarse dos veces en...» y la analogía como mediador entre la vida y la muerte, los mitos de Caronte y de Ofelia simbolizan el último viaje.” (Cirlot, 1985: 56)

5. No ocurrirá lo mismo en otras culturas, sobre todo las orientales, que desde sus primeras manifestaciones han cuidado el ámbito del agua y la higiene.

En la sociedad occidental, con el discurrir del tiempo⁴, la evolución de la limpieza, en su práctica, significado y configuración de un espacio «completo» que acoja la repetitiva y paciente tarea del aseo, se muestra con valorizaciones dispares⁵. Cuando el medio natural era el espacio casa «no domesticado», los ríos y lagos (no el mar), se prestaban de forma involuntaria para lavados totales: “nadar también es lavarse” (Vigarello, 1988: 32), aunque los usuarios ignorasen sus propiedades benéficas. Pero, no será hasta la época clásica, tanto en la casa griega como en la romana, cuando el baño goce de un protagonismo evidente en su dimensión formal, técnica y de concepto. En él el agua responde a su verdadera naturaleza de uso: eli-



Letrinas en *Villa del Casale*. Piazza Armerina, Sicilia (Italia) S. IV [🏛️] Repertorio propio.

6. **ablución.** (Del lat. *ablutio*, -*onis*) Lavatorio, acción de lavar o lavarse. (DRAE)

7. Práctica que persiste hasta bien entrado el siglo XIX.

8. **tegumento.** (Del lat. *tegumentum*.) Tejido que cubre algunas partes de las plantas, especialmente los óvulos y las semillas. || 2. Zool. Membrana que cubre el cuerpo del animal o alguno de sus órganos internos. (DRAE)



Jan Steen (1626-1679), *Mujer aseándose*. [🎨] A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda. Casa, Cuerpo y sueño, 12, 1987: 9

mina la suciedad. Sirva como ejemplo la Villa del Casale, donde aparecen incorporadas unas termas con *frigidarium*, *tepidarium* y *caldarium*, de dimensiones reducidas, en la propia casa-villa. Asimismo, en otra habitación anexa se encuentran las letrinas exentas de cubrición, para posibilitar la adecuada aireación, un asiento corrido en mármol de una pieza con los oportunos agujeros para la defecación, [🏛️] tal multiplicidad presupone que el acto, al igual las abluciones⁶, se llevaba a cabo en compañía⁷. En un lateral quedaba situado un pequeño receptáculo con agua para el lavado posterior. Paradójicamente estos «usos» de aseo se perderán y en la Edad Media, los baños de vapor y de agua «completos» existen, pero están desvinculados tanto del ámbito doméstico como del higiénico (se encuadran en burdeles, tabernas, y timbas). En la medida que la cultura urbana se impone al medio campestre, coincidiendo con la paulatina adquisición de civilidad, y la relativa facilidad del acceso al agua, surge primero, entre las categorías sociales más elevadas, la exigencia del lavado, para lentamente, ir extendiéndose al resto de la sociedad.

Así, a finales de la Edad Media comienza a producirse un cambio en la higiene parejo al nuevo uso de la ropa interior. Esta revolución «tegumentaria»⁸, según Vigarello, es la causante de manera directa del gran cambio: telas más finas que evidencian una relación más perceptiva con los humores del cuerpo y hacen consciente la necesidad de una limpieza más «profunda». “[...] ella se habría quedado a solas para ducharse y quitarse de encima el olor de la expectativa.” (JM: 202) [🏛️]

En el siglo XVII el aseo se ha ampliado un poco más, tanto en el objeto de atención, que ya se extiende al cuerpo entero (exceptuando la cabeza), como en la praxis social que abarca estratos más bajos; pero estamos lejos de lo que hoy entendemos por ese concepto. Se impondrá a la vez que se van eliminado

las acciones de aseo personal y evacuación como práctica natural frente a los otros, sean de la familia o desconocidos. A finales del XVIII y durante todo el XIX es cuando se introduce la noción de limpieza como hecho higiénico. A pesar de la extendida y asumida práctica, todavía en el S. XX existen reticencias para entrar en el agua:

“Además, si arregla la tubería me tendré que bañar. Y me molesta. La mugre, Jaime, la suciedad es lo que nos queda. Una costra, cuanto más espesa mejor. Y huelo. ¿Es que los muertos no hieden?” (MA: 276)

Este rechazo no es tan esporádico como se cree ya que existen periodos como la adolescencia o estados anímicos, dolencias mentales, depresión, etc. que llevan a repudiar no el acto del lavado en sí, sino el propio cuerpo. A pesar de ello, en una vida cotidiana equilibrada el siguiente paso será la introyección del aspecto salubre y la exigencia de aceptación social, de forma que el contacto con el agua es acto debido, llegando, incluso, a resultar placentero.

9. **intercadencia.** Desigualdad o inconstancia en la conducta o en los afectos. (DRAE)

“La vida reiniciaba su vulgar decurso y mientras Dorita llenaba la bañera y mezclaba el agua fría con la caliente, probaba con la mano la temperatura ideal para un cuerpo intercadente⁹, la anciana sacaba de un armario, de entre los montones de ropa blanca, un frasco de sales de baño azules que ella todavía a veces utilizaba y que la regocijaban con un gozo nostálgico cuando las burbujillas recorrían su piel, amarillenta sí, pero todavía capaz de sentir frío o cosquillas.” (LMS: 143)

Y, hasta excesivo. “Aún me di la cuarta ducha del día antes de vestirme; no sé, supongo que había sucumbido a una especie de obsesión higiénica.” (PT: 149)

10. **repugnancia.** (Del lat. *repugnātia*) ||1. Alteración del estómago causada por algo desagradable que produce ganas de vomitar. Asco. ||2. Aversión o sentimiento de rechazo hacia ciertas ideas o actos, desde el punto de vista moral o intelectual. (Dic. Vox)

Como hemos dicho más arriba, uno de los factores que induce al lavado es la aceptación social. Para ello es inevitable no suscitar repugnancia frente al «otro». La repugnancia¹⁰ por una parte es una sensación innata, y por otra, es un concepto que se construye paulatinamente, contribuyendo de modo decisivo la dimensión moral (Elias, 1939). Al respecto Le Bretón dice:

“La sensación de asco es un límite de sentido que permite una elaboración de la identidad individual, es una frontera que delimita la mismidad opuesta a la alteridad que nos rodea.” (2006: 340)

Sensorialmente produce asco todo aquello que repele a cualquiera de los sentidos; las texturas, olores, sabores, visiones, etc. Las secreciones del cuerpo del «otro» provocan repulsión; el porqué, según el mismo autor, se debe a:

“Los orificios del cuerpo son vulnerables a causa de su carácter de interfase. Excrementos, orina, saliva, vómitos, sangre, leche, esperma, pus, etc. exceden las fronteras cutáneas y caen hacia fuera, pero conservando las propiedades vinculadas con su antigua pertenencia. Asimismo, los desechos corporales, como uñas, piel, cabellos, etc. también participan de la sustancia del hombre que descuidadamente se desprende de ellos.” (Le Breton, 2006: 341)

11. **propincuo.** Del lat. *propinquus*. Allegado, cercano, próximo.

El desagrado se origina cuando el «otro» en su propincuidad¹¹ física nos invade con su “esencia corporal”. Pero esta aversión entre los miembros de la familia se atenua e incluso no existe. Igualmente, hablando del espacio doméstico, la suciedad y demás emanaciones que genera la cotidianidad matérica, van más allá del disgusto o molestia pero no llegan a la repugnancia. Si esto llegara a ocurrir entre madre e hijo y viceversa, se trataría de una anomalía. (Le Breton, 2006: 342)

Veamos a continuación qué ocurre con este espacio desde un punto de vista técnico, formal y de ubicación. Palladio recomendaba situar estos espacios “menores e indecorosos”¹², que comprendían cocina y retrete, en una zona alejada. Esta mentalidad de indecoro persiste a pesar de los azulejos *Versace* y bañeras de poliuretano con hidromasaje. “-Perdona la brusquedad, vida mía, pero te dejo; el niño está en el baño. ¡Pedir perdón por eso!” (JLS: 104) Sobre el sentido de la impudicia, es interesante observar la gran diferencia valorativa que existe entre la cultura oriental y la occidental. Tomando como ejemplo el «escusado», mientras que para los primeros se ha consegui-

12. “Para que las casas sean cómodas á la familia que las habita y usa [...], se debe tener gran cuidado no solo en las partes principales, [...] sino que sus menores e indecorosas partes estén en sitios acomodados para el servicio de las mayores y principales [...]. Y así como Dios nuestro Señor ha dispuesto que las mas hermosas partes de nuestro cuerpo esten mas expuestas á la vista, y las menos honestas en lugar oculto.” (Palladio: 44)

do transmutar en un lugar exquisito y de buen gusto, gracias a la asociación de imágenes delicadas, relacionadas con la naturaleza, la opción de los occidentales ha sido la de vincularlo a la suciedad, tanto es así que es recomendable no aludir a él en público, de ahí el uso de la abominable alusión con la palabra «escusado». En *El elogio de la sombra*, Tanizaki (1933: 14-24) establece el olor oportuno “olor a verdor y a musgo”, posición ergonómica en absoluto vergonzosa: “agachado”, una luminosidad exacta: “penumbra” y otros detalles precisos y preciosos, hasta el punto de hacer placentera la lectura de la descripción de algo tan íntimo como el hecho de “ir a obrar”, como él llama al acto de defecar. No suscita desagrado ni repugnancia, no nos resulta vulgar o sinónimo de tema bárbaro.

13. Natsume Sōseki. Importante escritor japonés de narrativa (1867-1916).

“El maestro Sōseki¹³, al parecer, contaba entre los grandes placeres de la existencia el hecho de ir a obrar cada mañana, precisando que era una satisfacción de tipo esencialmente fisiológico.” (Tanizaki, 1933: 15)

Así, el baño, y todo lo que él encierra, incluido ese «espejo» que preside el espacio de modo privilegiado, es importante no sólo por su «visibilidad». Su evolución, tal y como hoy lo encontramos, es decir, con un componente para ducharse o bañarse, un aparato donde orinar y defecar, el lavabo para lavarse ciertas partes del cuerpo y el bidet para lavarse otras “[...] para quitarse el olor a obscenidad del otro [...] se habría lavado en el bidet tan sólo [...]” (JM: 200), decíamos, que se va configurando paulatinamente.

“No me gustan esos aparatos, pero no tuve más remedio que sentarme en el bidet y hacerme un lavaje más detenido. Mientras duró la maniobra, avergonzado por el gravísimo desacato a una norma fundamental de mi código de supervivencia, me puse a silbotear cualquier cosa para disimular. A menudo disimulo ante mí mismo: silbo, tarareo, me hago el sueco.” (PT: 286)



Barreño para baño de arcilla, Creta, ca. 1350 a. C. [📖] [dir. ed. esp.] Eduardo Ripoll, *El despertar de la civilización*, Barcelona: Labor, 1973: 218.

Veamos. El primer elemento “sanitario”, [📖] en aparecer dentro de la vivienda será la bañera portátil, que la aristocracia y

la burguesía usarán en su propia habitación, frente a la chimenea, y cuyo usufructo depende totalmente del personal de servicio, lo cual a la larga será la causa de su desaparición. Es un artefacto demasiado grande para ir moviéndolo constantemente, hay que prevenir un acopio de agua suficiente, hay que calentarla, llevarla hasta la alcoba y verterla, después de lo cual se tienen que repetir las mismas tareas a la inversa. Pocos se podían permitir tal tráfico y empleo de personal en esta tarea exclusivamente. Pero la exigencia de limpieza persiste y se extiende a mayor número de población, aunque con bastante desconfianza como vemos en un documento de 1880: “Uno no debe bañarse todos los días, a no ser por prescripción facultativa.” (Vigarello, 1988: 32)

El paso siguiente es la introducción de la ducha, que representa un ahorro de agua y de trabajo. Su utilización procede del ámbito militar; hacia 1860, en Francia, se practicaba a modo de lluvia con fines de hidroterapia y no de aseo. Tardará bastante en trasladarse al interior de las casas y en difundirse entre las clases medias y bajas, por lo que en un principio se organizan duchas públicas, toda una serie de cabinas donde se impone la higiene, aseo bien distinto al baño burgués íntimo y en la propia casa.

“Le indiqué la puerta del baño.

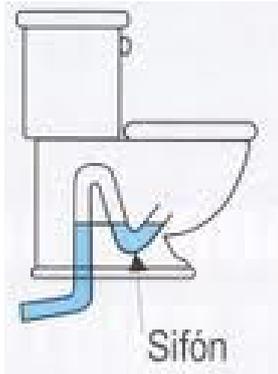
—Debe de haber toallas en algún armario. Debajo del lavabo, me parece.

La dejé tras la puerta [...] a aquella advenediza que andaba cacharreando en mi cuarto de baño; sí: mi cuarto de baño, al fin y al cabo.” (PT: 283)

La razón por la cual terminó imponiéndose es totalmente ajena al propio espacio o tecnología, se debe principalmente a la dependencia del servicio y al proceso excesivamente laborioso que conlleva, a estas causas también se puede añadir la falta de agua corriente en todas las casas, y a prejuicios clasistas como

el de no querer compartir un espacio tan íntimo con más personas.

“[...] luego se habría metido bajo la ducha [...] después de la ducha, en albornoz o toalla, quién sabe si ni siquiera habría llegado a salir de la ducha nunca porque habría resbalado por culpa de su frustración o cavilación o cansancio y se habría golpeado la nuca y aún le habría dado tiempo a cerrar el grifo con un movimiento instintivo o desesperado en medio de la caída para quedar luego mal tendida y mojada, desnuda y mojada sobre la loza [...]” (JM: 203-4)



14. **bacín.** (Del lat. mediev. *bacinus*). || 2. Recipiente de barro vidriado, alto y cilíndrico, que servía para recibir los excrementos del cuerpo humano. (DRAE)



Reproducción orinal calabrés (Italia), S. XX; [] repertorio propio.

Respecto al retrete, no con la tipología que conocemos, sino como una silla excretora, es un invento de Sir John Harington (1596). Habrá que esperar casi dos siglos hasta que “Joseph Bramah en 1778 inventa la válvula de cierre hidráulico (*sifón*) [] que impedía que los olores del pozo negro invadieran la habitación” (Rybczynski, 1986: 135). Inmediatamente comenzará su comercialización, pero con una difusión bastante lenta. Mientras tanto el gran auxiliar en la evacuación no sólo del cuerpo sino del espacio doméstico era el bacín u orinal¹⁴ [], con variantes más o menos sofisticadas para acomodar el cuerpo o para hacer discreta su presencia, se idean armarios, peanas... Escribe Rybczynski:

“La edición de 1794 de la guía Hepplenwhite daba varios ejemplos de «aparadores para orinal», así como «mesillas de noche», las cuales consistían en un pequeño gabinete que se abría para revelar un asiento con un receptáculo en su interior. También existía un pedestal con jofaina, y sugería que se utilizaran ambos en el comedor, uno a cada lado del aparador.” (136)

Y sigue explicando la costumbre de su utilización en público, eso sí, cuando las señoras se habían retirado. Es decir, estamos casi en el siglo XIX cuando todavía el hecho de la evacuación no es ni higiénica ni moralmente reprochable.

“Por fin lo consiguió: su bacín. El orinal, como dicen estos exquisitos de Milán.

Andrea se resistía, claro: —Eso ya no se usa, papá.
—¿Es que aquí la gente no mea de noche?

—Sí, pero en el cuarto de baño. No es como en los pueblos; no es preciso bajar al corral.

Andrea conserva un terrible recuerdo del excusado en Rocca-sera. Cuando ella cruzaba el patio nunca faltaba por allí algún gañán o una moza controlándole el tiempo y conjeturando sus operaciones.

—El cuarto de baño no me va. Ir allí me despabila; luego tardo en dormirme. En cambio, con el bacinillo me pongo de costado, meo medio dormido y tan ricamente.

Andrea no cedía, pero un buen día permitió a Renato que lo comprase.

—Así es que consiguió su bacín. Entonces, ¿por qué se lo esconden?

—¡Señora Anunziata! —grita colérico—. ¡Señora Anunziata!

—No chille —acude la asistenta—. El niño duerme.

—¿Dónde me ha escondido mi bacinilla? —interroga en voz baja, temeroso de haber despertado a Brunettino. —¿Dónde va a estar esa joya? ¡Debajo de su cama! —¿De veras? Mire: no está. —Al otro lado, señor. ¡Jesús, qué hombre! Tiene razón la mujer. —¡Al otro lado, al otro lado...! —rezonga—.” (JLS: 68-69)

La razón por la cual el viejo justifica el uso del orinal es comprensible desde el punto de vista de la practicidad y la comodidad que para el usuario deriva. Pero en la cultura de «ciudad» el estadio rústico se ha superado, ya se ha impuesto el modelo higiénico (que comprende cualquier práctica con posibles connotaciones¹⁵) por encima de otros valores.

A continuación, en el texto propuesto, se evidencia la desazón que origina, precisamente, el uso del WC:

“Temía cuando iba al retrete que una rata subiera por el desagüe y *la** mordiera. En el retrete procuraba estar el menor tiempo posible. Deseaba que alguien estuviera al otro lado de la puerta, por ejemplo la sirvienta, por si subía la rata y *la** mordía.” (IA: 96)

En este caso ¿no sería disculpable el empleo del orinal a cambio de tener el sosiego necesario para evacuar como corresponde a cualquier gesto natural?

Por lo que respecta a la aparición de un espacio específico en el que compartir las funciones de lavado y alivio, se producirá

15. Nos preguntamos ¿qué es más saludable dormir, descansar toda la noche con algunos microorganismos que han salido de nuestro propio cuerpo bajo la cama, o desvelarse, no descansar lo suficiente, después de habernos desprendido de unas pocas bacterias en el inodoro?

* *Sic.*

16. Andrew Jackson, Downing que construyó poco, más bien, fue un teórico y sobre todo paisajista, cuyo libro “Residencias rurales” (1842) será crucial para la formación de Wright e inspiración en la construcción de sus primeras casas.

17. En *La casa de la mujer americana* (1869), escrito junto a su hermana Harriet.



Gianni Vagnetti, *Donna svestendosi*, 1975 [📖] A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda. El espacio privado, 14, 1988: 27.

en Norteamérica, mucho menos mediatizada por ancestrales prejuicios, hacia mediados del siglo XIX en las casas del arquitecto Downing¹⁶. “La idea de colocar el retrete y la bañera juntos en una sola habitación, para uso común a toda la familia, fue estadounidense.” (Rybczynski, 1986: 169)

Además, un aspecto determinante para la optimización funcional de este espacio es la ventilación y la canalización de aguas y desagües. A estos problemas, aportará una primera solución teórica, como ya hemos visto, Catherine Beecher¹⁷, que propone centralizar los servicios en el núcleo ciego de la casa. Posteriormente, Wright en su *Casa Cheney*, proyectada en 1893, incluye un cuarto de baño completo pero destacándolo a un muro lateral para dar iluminación y facilitar la aireación directa.

“[...] el cuarto de baño de la planta baja tenía el honor de contarse entre los primeros que había habido en Barcelona, si no el primero, decía el abuelo con orgullo, con una monumental bañera de una sola pieza de mármol, un lavabo floreado a juego con el WC, de una firma inglesa cuyo nombre figuraba entre los lirios de porcelana.” (RR: 148)

A finales de siglo, al binomio bañera-taza, se viene a sumar el lavabo, que en sus orígenes consistía en un recipiente cualquiera, palangana o jofaina llena de agua. Adquiere la categoría de mueble exento con una parte superior en la que se asienta el receptáculo con la finalidad de facilitar la ejecución del lavado de cara y manos, y una repisa inferior para apoyar el contenedor-transportador del agua, de ahí «aguamanil» [📖]. “Llenó la jofaina de agua. Agua fría del jarro. Remojó su cara. Llenó de agua toda su cabeza. Se miró en el espejo rajado.” (LMS: 120)

En Europa no aparecerá el espacio configurado completamente, hasta el nuevo siglo, coincidiendo con la generalización de la presencia del agua corriente en los edificios. “Escapa al baño y se oye correr el agua. [...] —¡Padre, que tenemos agua caliente central! —No quiero agua caliente. No aviva.” (JLS: 27)

Una vez conseguida la mecanización y tecnología necesarias, pero sobre todo, asumida la cultura del aseo personal, los grandes arquitectos pueden permitirse una ubicación completamente arbitraria, como hace Le Corbusier con criterios personales:

“Exijan un cuarto de baño orientado al sur en una de las habitaciones más grandes de la casa o el apartamento: el antiguo despacho, por ejemplo. Una pared toda de cristal, a ser posible que se abra sobre una terraza para tomar baños de sol: los artículos más modernos con ducha y aparatos gimnásticos” (en Sudjid, 1999: 40)

Mientras que para Corbusier, la amplitud, la luz y la aireación parecen ser factores imprescindibles, la solución que da Mies van der Rohe (1947) en la *Casa Farnsworth*, será completamente opuesta: reducción y espacio ciego, centralidad, simetría y, por encima de todo un sentido exasperado de intimidad que viene dictado por la presencia de dos baños completos¹⁸ que evidencian el celo de individualismo de sus dos habitantes¹⁹.

Más arriba hemos aludido a otro elemento que forma parte del espacio baño, el «espejo»; que comparte con el «agua» la propiedad del reflejo. En ámbito mítico ya Narciso se hace usuario de esta cualidad del agua, pero como dice Georges Deleuze, es obvio que deseemos experimentar la misma sensación: “Somos todos narcisistas, considerando el placer que encontramos en la contemplación.” (citado en Teyssot, 2000: 31) Pero, dado que un lago no resulta muy funcional en el espacio doméstico, la habilidad del ser humano ha logrado concentrar la propiedad reflexiva en metales bruñidos como el cobre, bronce o plata y hacer cómoda e inmediata la posibilidad de «mirarse-verse-reconocerse» mediante una pieza reducida y manejable. “[...] busqué un espejo en el que mirarme, fui al cuarto de baño y tuve que sonreírme al verme, [...]” (JM: 73) Rastreando la historia del espejo, objeto que hace su aparición

18. Sin bidet. De invención francesa como la ducha, aparece documentado ya en el siglo XVIII, pero no trascenderá su uso a Norteamérica. Recordemos que, aunque en Europa es un elemento que aparece integrado en el espacio baño cuando la instalación del agua lo permite, como sucede con el resto de sanitarios, en América (e Inglaterra) resulta un elemento anómalo. La costumbre es la ducha matutina, cuesta concebir un lavado no integral.

19. La señora Farnsworth y él mismo Mies. Recordemos que era su arquitecto y amante durante el proyecto. Aunque al finalizar la construcción, la relación armoniosa entre ellos se había transformado en conflictiva.



Espejo de Desborough –reverso–, siglo I, cultura Celta [🏰] [dir. ed. esp.] Eduardo Ripoll (1973), *El despertar de la civilización*, Barcelona, Labor: 347

20. Tabla de cristal o vidrio con una parte cubierta por una amalgama de mercurio o plomo o estaño. (DRAE)

21. Esta tendencia aparece en la Galería de los espejos de Versailles (1780) y de ahí se extiende a los *cabinets*. (Teyssot)



J. Hardouin Mansard, *Galería de los espejos*, 1678-1684, Versailles [🏰] *Storia dell'Architettura*, 10. Barrocco, Claudia Zanolungo, Milano: Electa, 2009: 126

entre las primeras manifestaciones manufacturadas, lo encontramos en casi todas las civilizaciones, la egipcia, la griega, celta [🏰], etc. Paralelamente al proceso que hemos visto constatare en la Edad Media, respecto a la limpieza, durante ese periodo se produce también un declino de su uso. Sólo con la invención del *espejo azogado*²⁰, en el siglo XIII, y sin que por ello dejen de utilizarse los metálicos, resurgirá con nuevas características y aplicaciones. Una de ellas es el mueble con espejo, en todas las variantes imaginables y que llega hasta nuestros días.

“Josefa, en el comedor, andaba a plumerazos con el espejo desazogado del aparador que reflejaba sólo muy a medias el juego de té de plata rubiasca, ahumada y sucia.” (AP: 118).

Pero su verdadero esplendor llegará en el siglo XVIII como elemento multiplicador de espacio. Un ejemplo es la tendencia a intercalar en los paños internos, entre las ventanas, espejos. También en la pared opuesta. De este modo se multiplica la sensación de paisaje exterior²¹ [🏰]. Y ¿por qué no multiplicar la desnudez? (obviamente en la intimidad), así, será en este mismo momento cuando se «cuela» en el cuarto de baño. “Espacio *ad infinitum* –espacio interiorizado, especularidad ilimitada.” (Teyssot, 2000: 30) A partir de aquí, el espejo pasa a formar parte de nuestra vida cotidiana.

“Le miré la cara, cuan parecida aún a la que había sido, cuán reconocible habría resultado para ella misma de habérsela visto, tanto como lo habría sido de día en día al mirarse al espejo todas las mañanas contables ya de su vida [...]” (JM: 61)

Así, vemos que los dos valores que le pertenecen al espejo son la reflexión, con todas las características a ella ligadas: duplicación, repetición, iluminación, ilusión... y que atañen directamente a la espacialidad visual externa; “Fuera del espejo persiste la normalidad que él refleja, y tal vez por eso se evidencia de forma más agobiante el desorden que reina [...]” CMG:17)

y, por otra parte, la interiorización, es decir la posibilidad de ver «allí», en su transparencia, lo que hay dentro de lo reflejado, de forma más que real, despiadada. Pero este valor, aunque desencadenado por el azogue, pertenece a nuestra mente. Así se convierte en medio-utensilio que hace posible la conexión entre el exterior y el interior de nosotros mismos.

“El que colgaba de una viga en el portal –aquel pequeño espejo ante el que, de tarde en tarde, podía ver, al afeitarme, el avance implacable por mi rostro de la decrepitud y de la muerte– lo rompió contra el suelo aquella misma noche una ráfaga de viento [...] Siempre, en el último instante, me faltó el valor necesario para asomarme a la boca del abismo que, sin duda, me esperaba al otro lado del espejo.” (JLI: 106)

Y desencadena la sensación de miedo, pavor, de ahí que cuando alguien muere, se cubran los espejos. “Nadie había cubierto los espejos, [...] que acompañaron a la mujer en su vida.” (CC: 21) En ellos permanece la imagen del difunto encerrada.

Pero siguiendo en el reflejo de los vivos, mirarse-verse-reconocerse y escrutarse es algo íntimo porque permite tener conciencia de «sí»:

“encerrado en el gabinete, el chico se miró en el espejo de marco dorado y barroco. Había en el fondo del cristal una cara serenamente bella, trascendida de misterios; unos ojos graves, profundos, bajo la ancha frente varonil y obstinada.” (CC: 133)

Y es justo que ocurra cuando estamos solos, desnudos, sin testigos... El espejo nos reconforta, en cierta manera, ya que la felicidad exige un público, dado que no siempre podemos disfrutar de él y que a veces no responde como esperamos, frente al espejo resolvemos la necesidad de ser vistos «existir» para el «otro». Además, sin molestar, nos hace compañía con nuestro «yo» pasado, «yo» deseado, “Elisa se miró al espejo. Por primera vez en su vida, deseó ser hermosa” (CC: 233), «yo» imaginado:

“[...] alzo los ojos y me veo reflejada con un gesto esperanzado y animoso en el espejo de marco antiguo que hay a la dere-

cha, encima del sofá marrón [...] la que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho [...]” (CMG: 66)

22. Del Arquitecto Tommaso Maria Napoli, Bagheria (Sicilia) 1715.



Salón de los espejos, Villa Palagonia. [📷] www.nicobastone.com/Villa_Palagonia/pages/Panorama-Villa-Palagonia-Sala-degli-pecchi.htm

Pero, atención porque el espejo es un pozo de ficción, sus reflejos pueden originar una percepción espacial engañosa. Un ejemplo lo encontramos en la *Sala degli specchi* de Villa Palagonia, llamada también “de los monstruos”²²; donde la bóveda de casetones multiformes [📷], fragmenta, deforma e invierte el mundo que cubre, resultando incomprensible: las personas caminan de cabeza, se multiplican... y esto Lewis Carrol lo sabía, y también Tomeo:

“Lo que necesito, se dice, saltando de la cama, es una ducha fría. Y dos minutos después, cuando está bajo el agua, le parece oír un timbre. Corrí al salón [...] vuelve al cuarto de baño y al pasar por delante del espejo tiene la impresión de que durante las últimas horas le han salido nuevas arrugas en la frente y alrededor de los ojos. Descubre algo, sin embargo, que le preocupa aún más: el espejo refleja a sus espaldas los frascos de la estantería, pero esa imagen es falsa. Por lo menos, no responde exactamente a la realidad, porque todos los frascos que en el espejo están a la derecha de la botella de lavanda, están realmente a la izquierda, y viceversa. Cuidado pues con los espejos, piensa, porque tampoco dicen la verdad. Sus ojos, por ejemplo, no son del mismo tamaño. Su ceja izquierda le queda algo más levantada que la derecha y el lóbulo de su oreja derecha pende más que el de la izquierda. Luego, cuando se contempla de cuerpo entero en la luna del armario, advierte que su testículo izquierdo cae también algo más que el derecho. Según esos espejos, por lo tanto, ni siquiera puede presumir de simetría bilateral, tal como se le enseñó siempre. ¿Por qué hay que creer, sin embargo, en lo que le digan los espejos, si cambian de lugar los frascos de las estanterías? Las dudas, sin embargo, existen. Puede que ya fuese un hombre asimétrico ayer, cuando los demás estaban aún a su lado.” (JT: 46)

Simbólicamente coincide con esta dualidad antitética que hemos visto hasta ahora:

“De acuerdo con su función de reproducir imágenes es símbolo del conocimiento, de la verdad y de la claridad. También de la imaginación y de la conciencia. Elemento de carácter femenino. Durante la Edad Media y el Renacimiento aparece como símbolo de la vanidad y de la sensualidad. (Morales y Marín, 1984: 141)

Si prestamos un poco de atención, en la definición de la simbología del agua, existe una coincidencia no banal con la del espejo:

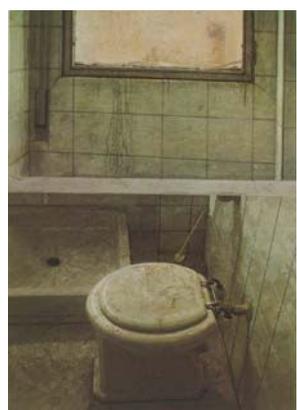
“símbolo para los psicoanalistas del inconsciente, es decir de la parte informal, dinámica, causante, femenina, del espíritu. De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre. Una ampliación secundaria de este simbolismo se halla en la asimilación del agua y la sabiduría intuitiva. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, son su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento (simbolismo del bautismo).” (Cirlot, 1985: 55)



El Baño, Alfred Stevens, 1867 c., Paris Musée d'Orsay. [🖼️] [dir.] Zuffi, Stefano, *La Storia dell'arte*, "L'Età dell'Impressionismo", 15, Milano: Mondadori, 2006: 32.



Tom Wesselmann, *Bath tube 3*, 1963 [🖼️] [dir.] Zuffi, Stefano, (2006) *La Storia dell'arte*, n. 18, "L'arte contemporanea", Milano: Mondadori: 271



Antonio López, *Inodoro y ventana*, 1967-71. [🖼️] A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda. Casa, Cuerpo y sueño, 12, 1987: 9

Pero no podemos olvidar el significado que el agua ha tenido como elemento «fundante» de la vida:

Desde tiempos bien remotos el agua ha significado para el hombre de todas las civilizaciones fuente de vida, modo de purificación y centro de regeneración. Las aguas en calma simbolizan la paz y el orden.” (Morales y Marín, 1984: 30)

A pesar de que en el ámbito doméstico las acciones: asearse, evacuar, reconocerse y, en algunos casos, transformarse, son actividades inherentes al espacio baño, y además son de práctica cotidiana, necesarias tanto como el comer y el dormir, constatamos que en las manifestaciones artísticas será un tema tratado con cierta distancia, por razones de pudor, asociación a la suciedad, etc. Concretamente en la historia de la pintura, encontramos innumerables ejemplos de aseo, baños e, incluso espejos, pero la mayoría de ellos adolece de una característica común: el espacio sirve como marco a un desnudo femenino. [🖼️]. Aparecen ejemplos esporádicos, en época más reciente, por ejemplo, en el hiperrealismo de Antonio López [🖼️] con obras en las que centra su atención en este espacio, amén del urinario como gesto provocatorio de Marcel Duchamp, precisamente por su desconexión espacial.

Pero la gravedad se agudiza en la historia de la arquitectura,

donde resulta ardua la tarea de encontrar alusiones, descripciones, pruebas gráficas de este magnífico espacio. Así mismo, la tónica evasiva del argumento se repite en el mundo de la literatura. Parece evidente que existe un desagrado en describir o reproducir la imagen, el gesto, con la lectura, de las acciones íntimas llevadas a cabo por otros.

“A todo esto, se había oído una cisterna y rumor de grifos procedentes del corredor de servicio. Al poco apareció la Beba estirándose las sisas de la falda.

—¿No has oído el timbre, Eusebia?

—Claro que l'hi oído: media docena de veces; pero es que estaba en el váter haciendo un pipí...

—Te tengo dicho que es suficiente con saber que estabas en el baño, no es necesario que especifiques qué hacías adentro. El otro día me hiciste la misma delante de la señora Mitjans.

—Pues si no quiere saber, no pregunte... Y amás qué pasa: ¿que la Mitjans no mea o qué? Rediooós..., pues ni que fuera una gallina.” (PT: 360)

Dice el poeta: “El espejo se aburre de esperar.” (Huidobro en *Poesía*, 1989: 93) Es importante saberlo, para «acudir» a él con frecuencia, para no perdernos de vista, para no olvidar lo que realmente somos. Sólo frente al «espejo» y al «agua» se produce la magia de reconocernos. “Había evitado mirarme en el espejo de cuerpo entero hasta aquel instante, me vi ahora [...]. Pude reconocerme.” (JM:70)

Los griegos han tenido la sabiduría exquisita de fundir en una misma palabra el orden y el ornamento, el arte de adornar con el de ordenar. [...] Nada es tan profundo como el adorno, nada va más lejos de la piel, el ornamento tiene dimensiones del mundo. Cósmico y cosmético, la apariencia y la esencia salen de una misma fuente. El adorno iguala al orden y el embellecimiento equivale a la ley, el mundo aparece ordenado en cualquier nivel que se observen los fenómenos.

Serres, 1985

[...] un sistema de elementos... es indispensable para el establecimiento del orden más sencillo. El orden es, a la vez, aquello que da a las cosas como su ley interior, una especie de trama secreta según la cual se contemplan, de alguna forma, unas a otras, y aquello que sólo existe a través del entramado de una mirada, de una observación atenta, de un lenguaje.

Foucault, 1966

2.5

ORDEN Y LIMPIEZA

Tanto Serres como Foucault, en sus discursos, no pierden de vista las reflexiones que Bachelard había hecho respecto al «orden», hablando de la confabulación entre éste y el «cuidado» de los objetos:

“[...] los objetos así mimados nacen verdaderamente de una luz íntima: ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes, que los objetos definidos por la realidad geométrica. Ocupan no sólo su lugar en un orden, sino que comulgan con ese orden.” (1957: 100)

En la misma línea, el filósofo Heidegger, confirmaba la importancia que tiene el acto de «cuidar-guardar» las cosas, ya que en él reside la esencia del *habitar*:

“Los mortales abrigan y cuidan las cosas que crecen, erigen propiamente las cosas que no crecen. El cuidar y erigir es el construir en el sentido estricto. El *habitar* en la medida en que **guarda** [...]” (1954: 112)

¿Qué se entiende por «guardar»? La respuesta la ha dado también Bachelard: “Lo que **guarda** activamente la casa, lo que une en la casa al pasado más próximo al porvenir más cercano,

lo que la mantiene en la seguridad de ser, es la acción doméstica.” (1957: 99) Vemos pues, la trascendencia de la dedicación que el habitante otorga al espacio, a través del «orden» y de la «acción doméstica», que nosotros hemos epigrafiado «limpieza», aunque puede ser cualquier otro cuidado de la casa: regar las macetas, organizar un armario, preparar una cena, cambiar la foto descolorida del portarretratos...

Desde un punto de vista pragmático, ordenar y limpiar, se concretizan en la «ocupación» de un tiempo y de un espacio. En el siguiente texto de Regás tenemos una constatación de la ritualidad de la «tarea doméstica». En él se observa la reiteración del gesto en el tiempo y del esfuerzo que la caracteriza:

“[...] el ciclo completo de aquel rito doméstico [la colada] que se repetía semana tras semana. Venían el lunes muy temprano las interinas y durante media mañana estaban ocupadas haciendo escamas de unas pastillas de jabón que sacaban de debajo de los lavaderos, luego llenaban los barreños y las echaban al agua caliente. Removían con largas palas de madera hasta que quedaba el agua lisa y lechosa para que recibiera toda la ropa blanca de la semana que se dejaba en remojo hasta el día siguiente. La ropa de color se lavaba aparte y las sábanas, que en aquella casa eran de hilo para el abuelo y para la tía Emilia, se lavaban sin la intervención de las interinas. Dolores las ponía todos los lunes y los martes a hervir en los grandes calderos con escamas de jabón y un poco de lejía, muy poca, decía, porque si no al hervir tanto rato se estropearía y a nosotras se nos irritarían los ojos.

Volvían al día siguiente, martes, las interinas, se remangaban hasta más arriba del codo y se ponían a lavar desafortadamente restregando, dando golpes con una pala de madera o frotando los cuellos y los puños con cepillos de cerda, las manos rojas y las greñas pegadas por la humedad a sus caras de chiquillas, para después dejar la ropa en remojo con lejía. Al día siguiente, miércoles, se aclaraba y se escurría con gran estruendo de los chorros de agua que disparaban los grifos y deglutían los sumideros, y una vez bien escurrida la dejaban de nuevo en agua, esta vez teñida de unas bolas de pasta añil, para volver al día siguiente, jueves, a aclararla y tenderla en las azoteas, donde se secaría al sol y a la brisa marina de la ciudad.” (RR: 62)

Pero también atañen al tiempo y al espacio reales, las conse-

cuencias que derivan del no «cuidado», mejor «del descuido»; “[...] cuántas vueltas inútiles por esta casa, a lo largo de los años, en busca de algo” (CMG: 32), “[...] no quedaba ni café ni camisas limpias, tuve que desmontar media sala antes de dar con las llaves.” (PT: 10)

En cambio, desde un punto de vista poético, ese tiempo es la huella que se imprime, que queda, en los objetos para mantenerlos vivos, para que pervivan. Y el espacio es el rastro, la evidencia que captan los sentidos, sobre todo vista y olfato, al entrar en contacto con ellos, “[...] recibió el hedor de aceite frío de los churros de los que todavía quedaban restos abandonados sobre una fuente de porcelana blanca en medio de la mesa.” (LMS: 268) Gracias a ese rastro en el espacio se transmite la información de la realidad, no sólo de hoy, sino la constatación de la realidad del pasado.

1. Magnífica locución preposicional que permite expresar esa múltiple relación que se establece «entre», «por» y obviamente «en» el espacio y el habitante.

Por otra parte orden y limpieza responden a las acciones más íntimas del habitador *para con*¹ el espacio. Muchas otras, como estamos viendo, le corresponden por ser el usuario del contenedor: calentarse, iluminarse, comer, dormir... Pero, limpiar y ordenar son la plasmación del «yo» más profundo en el lugar que habitamos; «yo» dono cuidados, establezco prioridades, orquesto geometrías o distorsiones en los objetos, en la temperatura, en los olores, en los sonidos... que se manifiestan en la concreción del propio espacio: “Nada había cambiado aparentemente, otra vez yo mismo en albornoz y el caos de la sala rodeando mi figura.” (PT: 107) De esta forma, en la casa, se revela como en ningún otro sitio, la relación con la materia y con el tiempo, hasta tal punto que el «yo» queda reflejado involuntariamente, es decir, de forma inconsciente. “El interior de nuestra casa tiene siempre un antiguo y obsesivo paralelismo con el de nuestro cerebro.” (Vila-Matas, 2008: 148)

El resultado de conductas y preferencias no premeditadas crea

2 Expresión utilizada por Yona Friedman, en el ensayo “Osate abitare I”, 1974: 150.

3. **orden.** (Del lat. *ordo*, -inis) amb. Colocación de las cosas en el lugar que les corresponde. || 2. Concierto, buena disposición de las cosas entre sí. || 3. Regla o modo que se observa para hacer las cosas. || 4. Serie o sucesión de cosas.



Interior, *Casa Asencio*. Campo Baeza, Chiclana (Huelva), 2001. [📷] Costa, Agustí. *Espacio interior*, Barcelona: Albí, 2008: 83

4. **regla.** || 6 Razón que debe servir de medida y a que se han de ajustar las acciones para que resulten rectas. || 9 Orden y concierto invariable que guardan las cosas naturales. (DRAE)

5. El poema “El truco” de Jorge Luis Borges encierra el concepto de forma magistral:

“Cuarenta naipes han desplazado a
[la vida.

Pintados talismanes de cartón
nos hacen olvidar nuestros destinos
y una creación risueña
va poblando el tiempo robado
con floridas travesuras
de una mitología casera.

En los lindes de la mesa
la vida de los otros se detiene.
[...]

Una lentitud cimarrona
va demorando las palabras
y como las alternativas del juego
se repiten y se repiten,
los jugadores de esta noche
copian antiguas bazas:
hecho que resucita un poco, muy poco,
a las generaciones de los mayores
que legaron al tiempo de Buenos Aires
los mismo versos y las mismas dia
[bluras.
Fervor de Buenos Aires (1923)

una «composición casual»² pero en la que concurren, además, variantes no sólo individuales:

“[...] el espacio se organiza de forma diferente en cada cultura. Las asociaciones y sentimientos que se producen en un miembro de una cultura, casi invariablemente, significan algo distinto en otra.” (Hall, 1959: 212)

Empecemos por orden; ¿qué es el «orden»? Según las diversas acepciones que nos da el DRAE³, queda claro que el orden es la relación jerárquica entre los objetos, pero en ninguna de ellas se nos dice quién la establece o con qué criterios se determina esta relación, de ahí que el orden sea relativo. Ya Rybczynski afirma:

“Lo hogareño no es lo ordenado. Si no, todo el mundo viviría en réplicas del tipo de las casas estériles e impersonales que se ven en las revistas de diseño de interiores y de arquitectura. De lo que carecen esas habitaciones immaculadas, o lo que unos fotógrafos astutos han eliminado laboriosamente, es de toda huella de que están habitadas por seres humanos.” (29) [📷]

Pierre Teyssot en “Hábitos/Habitus/Hábitat/” define el orden como aquello que está en *regūla*, en regla⁴, es decir que es regular; la regularidad se evidencia en la repetición, la repetición lleva a la costumbre y de aquí al *hábito*. “Lo habitual es una manera de percibir el tiempo, perdido y encontrado.”⁵ [pdf] Perdido por el automatismo, por la no consciencia; encontrado porque el paréntesis en la atención necesaria del ser consciente de la realidad objetiva, lleva a disponer de tiempo mental para otras consciencias/otros conocimientos.

“Felisa dejaba vagar la mirada por la cocina. En el desorden comprobó que había cierta organización. Las cosas, los objetos estaban cercanos para el que los necesitase. Se levantó a espantar las moscas del cesto del pan y como no encontró nada mejor a mano para cubrirlo que unos calzoncillos que estaban en el montón de ropa limpia del balde, los puso encima.” (IA: 138)

Así, al imponer cierto orden en un espacio, inevitablemente, nos delatamos: “La mano eficaz y bien organizada de Gisela se

dejaba sentir en todos los rincones de la casa.” (SP: 18)

Además, el orden abarca la integridad espacial, no sólo la percepción visual. Así los olores, sonidos, texturas, temperatura, luz... son resultado de ese orden:

“En la cocina había desorden. Las ropas de los chiquillos yacían en un balde, amontonadas. Del techo colgaba una ristra de chorizos que había dejado una huella de grasa en el suelo. Unas alpargatas viejas estaban colocadas, una sobre otra, en un rincón. En el cubo de la basura destacaban las peladuras de las naranjas sobre el pardo color de las cenizas. Había objetos sobre las sillas, estaba todo invadido de un aroma denso de comida y acompañado de una música repulsiva de aleteos de moscas en agonía pegadas a un papel de liga⁶ colgado del techo, y de moscas que tamborileaban en los cristales de las ventanas entornadas, buscando la libertad.” (IA: 137)

6. **liga.** Masa hecha con zumo del muérdago para cazar pájaros.

La importancia del orden radica en que la experiencia proporciona un modelo de realidad que será referencia perceptiva y referencia basilar para un nuevo orden.

“Aprehando la realidad de la vida cotidiana como una realidad ordenada. Sus fenómenos se presentan dispuestos de antemano en pautas que parecen independientes de mi aprehensión de ellos mismos y que se les imponen. La realidad de la vida cotidiana se presenta ya objetivada, o sea, constituida por un orden de objetos que han sido designados *como* objetos antes de que yo apareciese en escena. El lenguaje usado en la vida cotidiana me proporciona continuamente las objetivaciones indispensables y dispone el orden dentro del cual éstas adquieren sentido y dentro del cual la vida cotidiana tiene significado para mí.” (Berger y Luckmann, 1978: 39)

Si tenemos en cuenta los objetos, en la configuración del propio espacio intervienen dos actitudes, una, el modo en el que se sitúan o disponen esos objetos:

“[la casa] templo del orden, sostenido por invisibles columnas de ropa limpia, planchada y guardada dentro de las cómodas, ajuar de cama y mesa, pañitos bordados, camisas almidonadas, colchas, entredoses, encajes, vainicas, me daban ganas de empezar a abrir cajones y baúles y salpicar de manchas de tinta aquella pesada herencia de hacendosas bisabuelas [...]” (CMG: 69)

Y otra actitud, la elección personal de dichos objetos (o proce-

dencia), porque el objeto en sí también posee unas características estéticas o connotaciones afectivas, que nos lo hacen más o menos agradable y que, individualmente o formando una composición, confiere al espacio un carácter y suscita determinadas sensaciones en el habitante, predominantemente vivas.

“No son, y de hecho nunca han sido, objetos simplemente funcionales. Tanto de forma consciente como de inconsciente captamos que los objetos tienen una personalidad. Los valoramos no sólo por lo que hacen, sino también por lo que pueden representar, y buscamos pertenencias que reflejen el sentido que tenemos de nosotros mismos. Perseguimos algo más que un servicio. Por ejemplo objetos con los que podemos relacionarnos.” (Sudjic, 1999: 95)

A estas conformaciones materiales se añaden modificaciones, podríamos decir, transitorias o circunstanciales: luces encendidas o apagadas, las ventanas abiertas o cerradas, elegir comer en uno u otro espacio, la música, los olores (muy emparentados con la limpieza)... La confluencia de todos estos factores conlleva a una alteración de las geometrías, del inmovilismo, de la atemporalidad...

“Pero comprende que también, de vez en cuando, hay que recoger un poco para que el ambiente se siga manteniendo grato, conviene matizar, al desorden no hay que venerarlo tampoco en sí, todos los dogmas son malos. Otro día te contaré lo que pienso ahora sobre esto del orden y el desorden, son veinticuatro años, hija, los que llevo en esta cocina, tú dirás si no he tenido tiempo para darle vueltas al tema ese de lo doméstico, y te digo que el excesivo desorden te aplasta” (CMG: 79)

7. Entendido como la alteración de «órdenes» preestablecidos por nosotros mismos o por otros.

y surge, como vemos, otro «orden», el «desorden»⁷, el cual nos recuerda, que el espacio está vivo, porque cambia, porque se impone a la rigidez que evoca las cosas definitivas, en una palabra, la muerte: “Rara vez estaría ordenado su piso, pero su mismo desorden constituiría su mayor atractivo. Lo cuidarían apenas: vivirían en él.” (1965: 19) Como apunta Perec en *Las cosas*, la casa realmente «vívida» sufre mutaciones, cambios y demostración de ello es que los objetos, los muebles, los am-

bientes no son definitivos, pueden alterarse de acuerdo al estado anímico, a las necesidades de cada momento y siendo el espacio nuestro, nuestra casa, lo podemos modificar, «desordenar», he aquí la importancia del dominio del propio espacio.

“Gisela mantenía la casa impecable: las toallas, traídas de Portugal, inmaculadamente blancas y siempre dobladas sobre los colgadores; las sábanas, también renovadas, [...] la mesa, bien puesta; la comida, una permanente sorpresa, porque a Gisela le gustaba cocinar y hacer innovaciones. De modo que mi madre, seguía pausadamente a Gisela por la casa en una última mirada de inspección y hasta llegaba a creer, por la satisfacción que ella le hacía sentir, que aquel orden era obra suya.” (SP: 12)

Una posible consecuencia de este dominio del espacio a través del orden/desorden, es la de poder desbaratar la «obra» del arquitecto: camuflando materiales, alterando colores, amontonando enseres, desvirtuando formas, etc. El «orden» del habitador conlleva una cierta desestabilización del equilibrio estructural. Hablando de arquitectos, uno que en su propia casa ha conseguido reflejar el «caos ocupacional» del habitante, vinculándolo al orden del constructor, es Frank Gehry, como vemos en la foto de la cocina [📷]. En ella observamos una mezcla de objetos y muebles, reunidos bien sea por funcionalidad, por casualidad o por afecto, que dista mucho de presentarse como un ejemplo de «vedutta estética», pero que genera un orden, y éste una armonía. Iñaki Ábalos definirá esta sistematización espacial como “pragmática”:



Cocina, interior, *Casa de Frank Gehry*, Santa Mónica, California (EEUU), 1978-79. [📷] Sudjuc, Deyan, Beyerle, Tulga. *Hogar. La casa del siglo XX*, Barcelona: Blume. 2000.

“Su paradigma es el *confort* instantáneo, asociado a la mecanización y a la ergonomía del espacio y el mobiliario, propicio para un habitar escasamente regulado, suavemente codificado.” (183)



Exterior de la cocina, *Casa de Frank Gehry*.

El exterior [📷], en concordancia con el interior, presenta cierta desarmonización o desorden, que pocas personas «no entendidas (*deconstructivismo*)», aceptarían como vivienda. Recordemos que incluso el chavolismo en su improvisación, intenta por todos los medios que la casa cumpla los cánones de regula-

ridad, simetría, unicidad cromática, combinación matérica, etc. En muchos casos, dada la democratización/unificación en el concepto de orden espacial y, teniendo en cuenta que el morador no dispone de idéntico criterio del que le viene impuesto: “El control y la disciplina necesarios para mantener el orden, y la dificultad de tenerlo todo en buen estado de funcionamiento pueden introducir tensión.” (Costa, 1965: 127). Tensión a la que el habitante hace frente activando distintas estrategias, por ejemplo la disuasión:

“[...] empecé a ponerme tristón paseando la vista por la sala, un verdadero campo de agramante que se extendía ante mis ojos. [...] Me dio tan mal rollo que [...] pensé que había llegado el momento de ponerse a limpiar. Decidí empezar por el dormitorio, que viene a ser el ojo del huracán, pero bajo un montón de calzoncillos que habían ido sedimentándose a los pies de la cama me encontré un suplemento atrasado de *El país* y me quedé enganchado [...] Gracias a esta sutil maniobra de despiste, al rato se me habían pasado ya las ganas de limpiar.” (PT: 27-28)

O excusas: “Carlos pone el grito en el cielo si tocamos alguno de sus papeles. Quitar el polvo, y gracias.” (MA: 153) “Perdona como está la casa, pero ya ves... Con tantos críos que no la dejan a una en paz. [...] La casa no era mala, pero desastrosísima: todo por el medio.” (MA: 28)

Un poco más elaborada resulta la argucia que emplea Carmen Martín Gaité que es, casi, un programa de vida: “[En esa casa, c/ Mayor, 14] se fraguó mi desobediencia a las leyes del hogar y se incubaron mis primeras rebeldías frente al orden y la limpieza [...]” (67), para confirmar más adelante su absoluta convicción al respecto: “[...] se afianzó la alianza con el desorden que había firmado secretamente en el piso tercero del número catorce de la calle Mayor.” (CMG: 85)

En previsión de estas disfunciones que incumben a las «tareas domésticas» se adoptan dos tácticas: una, el habitante asume un mobiliario, o mejor, todo el «envoltorio», estandarizado y

un equipamiento integrado, que poco o nada tienen que ver con un «orden» personal e identificador. Es decir, se somete a un «orden» ajeno e impuesto.

“Me horrorizan las cocinas de ahora, asépticas, lujosas e impersonales, donde nadie se sentaría a conversar, esos ámbitos presididos por el culto a los quitahumos, a los trituradora-basuras, a los lavaplatos, por la sonrisa estereotipada del ama de casa, elaborada con esfuerzo y pericia sobre modelos televisivos, esa mujer a quien la propaganda obliga a hacer una meta y un triunfo del mero «organizarse bien», incapaz de relación alguna con los utensilios y máquinas continuamente renovados que manejan sus manos sin mácula.” (CMG: 66)

Y, dos, se recurre al «servicio» para que lo resuelva todo, como propone Perec en su idílica planificación de felicidad espacial: “La vida, allí [en la casa], sería fácil, sería simple. Todas las obligaciones, todos los problemas que implica la vida material hallarían una solución natural. Cada mañana iría una asistente.” (1965: 19). La misma situación que encontramos abundantemente en los textos literarios que hemos manejado:

Queríamos una chica que se hiciera cargo de todo: la casa, la compra, la cocina y la ropa. [...] La chica dijo que sabía cocinar y que podía ocuparse de todo. [...] Se escuchaban sus pasos por la casa y el ruido de la escoba barriendo el suelo.” (SP: 19)

“Francisca [la criada] era una especie de demiurgo doméstico.” (RR: 263) Aunque, en la realidad no siempre resulta acertada esta opción, ya que los «intrusos» no responden a la exigencia de «cuidados» que nosotros quisiéramos dar a nuestro propio espacio: “[...] cambió las sábanas de la cama de Marta, nadie se había ocupado de ello, la asistente carecía de iniciativa.” (JM: 319)

Introducimos un paréntesis, para ilustrar la conflictualidad que en algunos casos arrastra el «des-orden», con un caso paradigmático, el de Francis Bacon. Su taller⁸, presenta un desorden total, como vemos en la foto [🖼️], necesario para la crea-

8. Donde trabajó desde 1961 hasta su muerte en 1992.



Taller y casa de Francis Bacon, un almacén de carrocerías en Kensington, Londres, Reece mews, número 7. [🖼️] *Il Venerdì*, “Francis Bacon. Festa per il maestro nel suo studio ricostruito pennello per pennello” *Settimanale della Repubblica*, 25 abril 2009.



9 Constituida por dos espacios, uno que incluía el baño y la cocina, como se ve en la foto, y otro que ejercía de dormitorio y sala de estar, situado debajo del estudio.

10. **limpieza**. Cualidad de limpio. || 2. acción o efecto de limpiar o limpiarse. **Limpio, -pia**. (Del lat. *Limpidus*) Que no tiene mancha o suciedad.

ción del artista siguiendo sus declaraciones: “No cambiaría nada del orden en el estudio: el caos genera energía”; una barahúnda que choca con el orden y la esencialidad, fuera de todo canon de configuración doméstica, que presenta su casa⁹ [66]. Habría que indagar, quizá desde un punto de vista psicoanalítico, sobre los orígenes de esta dualidad en la configuración espacial, rastreando en esa familia de la alta burguesía y, sobre todo, en una madre maniática de la limpieza y el orden, como se atestigua su biografía.

Respecto a la «limpieza»¹⁰, es importante establecer que la cualidad de limpio no responde a una significación uniforme; al igual que sucede con el «orden», como hemos visto, los criterios son variables. Tanizaki nos ilustra, por ejemplo la diferencia cultural del concepto:

“Contrariamente a los occidentales que se esfuerzan por eliminar radicalmente todo lo que sea suciedad, los extremorientales la conservan valiosamente y tal cual, para convertirla en un ingrediente de lo bello.” (1933: 31)

Al revés, Bachelard reivindicará la poética que reside en el acto mismo de «frotar», compendio de todas las «tareas domésticas» que constituyen el «cuidar», encaminado a instaurar lo «brillante ≡ limpio»:

“Además de todo esto, es bastante fácil constatar que la *euritmia* de un frotamiento activo, siempre que éste sea lo bastante suave y prolongado, determina una *euforia*. [...] Esta alegría es la señal de una potencia afectiva específica. Así se explica el gozo de frotar, de bruñir, de pulir, de encerar, que no encontraría explicación suficiente en el cuidado meticuloso de algunos sirvientes.” (1938: 18)

Finalidad y hábito, que corroboramos con un ejemplo de los textos analizados: “[...] como un autómatas ajeno a la precisión de sus propios movimientos, encajaba los rollos de ropa unos en otros y cambiaba las planchas frías por las calientes y las volvía a colocar sobre los fogones.” (RR: 61) Tal actividad, o

«tareas domésticas», actualiza constantemente cualquier signo de descanso en la materia que llevaría a la victoria del tiempo sobre ella: “El ama de casa despierta los muebles dormidos.” (Bachelard, 1957: 100)

“Manos y bola son el orgullo de su tía que, al paso, las empaña con su aliento, las frota con cualquier cosa a cualquier hora, dejando aparte la limpieza «a fondo», con «Sidel», los martes y los viernes.” (MA: 33-34)

Este insignificante gesto va más allá de lo que entraña «cuidar» la casa, puede manifestar un trastorno obsesivo compulsivo por la limpieza¹¹. Las causas de este comportamiento respecto al espacio doméstico son anomalías del habitante: personalidad perfeccionista, obsesión por el control y la disciplina, la falta de atención o de afecto, estrés, e incluso hay que buscar el origen en factores culturales aprendidos. Las patologías no son de nuestra incumbencia pero nos aportan datos valiosísimos de la realidad del individuo en la intimidad y, desde luego, son testimonio de un malestar que se revela claramente en el hogar. “Posó la mirada en el blanco revoltijo. La ropa, así, limpia y olorosa, le daba sueño. Sin embargo, cuando se tendía en la cama no conseguía dormir.” (IA: 14)

Vemos pues, dos fenómenos que de forma diversa crean espacio a través del «orden» y la «limpieza». Y lo que para ambas concepciones es común: «la dedicación ≡ el cuidado», repercute en el embellecimiento de las cosas, así lo explicita Serres en la cita que encabeza este capítulo y también Bachelard afirmando que: “El ser humano se entrega a las cosas y se apropia de las cosas perfeccionando su belleza.” (1957: 102)

Dejando el enfoque poético y acercándonos a una visión más pragmática de los «quehaceres cotidianos» en la casa, nos encontramos con especificidades que serán determinantes en la resultante espacial.

11. “Existen cinco rituales compulsivos vinculados con las obsesiones: Los de **orden**: (como no tolerar los cambios de lugar o de posición de los objetos del hogar). Los de **limpieza**: (preocupación exagerada por la limpieza del hogar y personal). Los de **repetición**: (como contar los escalones). Los de **comprobación**: (como comprobar varias veces si se ha cerrado la puerta con llave o si se ha apagado el gas). Los de **acumulación**: (como guardar objetos innecesarios).”
<http://psicologia.laguia2000.com/psicologia-cognitiva/la-obsesion-por-la-limpieza#ixzz2Qdz0BtJA>

12. Recordemos que, curiosamente, es llamada “ama de casa”; -**ama**. (Del lat. hispánico *amma*, nodriza.) Cabeza o señora de la casa o familia. || 2. Dueña o poseedora de alguna cosa. || 3. La que tiene uno o más criados, respecto de ellos. (DRAE)

13. Sobre el tema, los estudios, análisis, propuestas, denuncias, utopías, porcentajes y variables de empleo, etc. son infinitos. No vamos a entrar en ello, únicamente constatamos en los textos literarios que tal asignación social queda ampliamente reflejada.

14. Las mayúsculas son del autor.

∅ Estos quehaceres son asignados a la mujer, bien sea propietaria del espacio¹². “Antes de amanecer, Sabina se levantó a encender el fuego y a prepararle a Andrés [su marido] el desayuno.” (JLI: 56), o bien sea empleada¹³,

“[casa] que regentaba mi abuela con dos criadas antiguas –tía y sobrina- naturales de la provincia de Burgos. [...] la joven y flaca era quien llevaba la superintendencia general de la limpieza [...]” (CMG: 67-78)

Las repercusiones de este hecho se traducen en la creación de un ámbito indudablemente femenino con una serie de características funcionales, estéticas y simbólicas que confirman la idoneidad y el poder casi absoluto de la mujer sobre este espacio. Ya en 1924 el arquitecto Bruno Taut en su libro *La nueva casa. La mujer como creadora*, reivindica la capacidad creativa y la inherencia del fenómeno *habitar* a la mujer, pero no como reconocimiento de un valor secundario, o donación de una parcela de poder, sino como elemento indispensable en el ideal de un nuevo concepto de *habitar* en el mundo:

“Así la mujer, creadora del fuego doméstico, será también la creadora de la casa, y finalmente podremos afirmar con alegría: EL ARQUITECTO PROPONE, LA MUJER DISPONE”¹⁴ (1924: 95)

No es el único que piensa algo así; la sabiduría plasmada por el escritor Sampedro en el anciano protagonista de *La sonrisa etrusca*, –un calabrés machista, padre-*padrone*, duro y “antiguo”–, cuando llega a la última etapa de la vida, en el momento en el que sólo cuenta lo esencial, lo fundamental... modifica sus actuaciones, sus razonamientos, su carácter, se muestra más humano y pierde los signos machistas que lo definían anteriormente:

“El viejo ríe, envanecido, mientras pasa a la cocina y vuelve trayendo un jarro con agua. Desata el ramo e intenta colocar las flores, pero mueve la cabeza descontento de su obra.
—Trae, hombre, trae... Aunque no te das mala maña, para como sois los hombres.

15. Inevitable incluir la siguiente cita, del mismo libro, donde se dan las motivaciones constructivas del protagonista: “[La casa de Tiana que] durante los dos primeros años de la posguerra había tenido permanentemente en obras para que Durán Reynals, el arquitecto que según decía el abuelo, había seguido en tiempos, se refería a los años anteriores a la guerra, las veleidades de la vanguardia y del movimiento moderno pero que, con la gracia de Dios, había encontrado el buen camino y con él las normas estéticas eternas y había asumido la simplicidad del clasicismo. [...] el genio de los jardines, Rubió i Tudurí y otro arquitecto tan lúcido como Durán Reynals que se llamaba Ráfols. Pero él había preferido a Durán y le había encargado la capilla y el claustro que con esa estética del arrepentimiento se avenía más con su nueva forma de pensar y con el estilo monacal y clásico que tanto le gustaba desde que se había volcado a las prácticas religiosas. El abuelo decía que el arquitecto Durán Reynals había sabido interpretar sus deseos y que con el proyecto que le había presentado, cobijado por arcos y pilares de una sencillez a tono con el carácter ascético que quería imprimir a esa nueva y sacrificada etapa de su vida, la casa de Tiana se iba acercando cada vez más a un convento.” (RR: 154)

16. Recordar que su mujer muere ignorada y sola, que ha renegado de dos hijos —uno en el exilio—, otros dos están muertos, que el único hijo que permanece en casa ha enloquecido y que expulsa a todos sus nietos. Esta era su familia.

—He aprendido mucho cuidando a Brunettino... ¡Gasta unos botoncitos! Me gusta cuidarle; ahora veo cómo disfrutáis con eso las mujeres... ¡Si hasta hago cosas que antes me hubieran dado vergüenza! Ella le mira de soslayo, mientras sigue colocando las flores en el jarro sujetado por él.

Vergüenza porque eran cosas de mujeres, ¿verdad?... Pensabas que hacerlas te rebajaba.

—Vivimos muy aparte de vosotras, ¿sabes? Anda el hombre muy separado de la mujer, aunque duerman en la misma cama.

—¡Mira qué bonitas quedan!... Pon el jarro ahí encima, así. El ramo más hermoso que me has traído... Claro que se vive aparte; ¡como que nos tenéis arrinconadas!

El hombre titubea. —Tanto como arrinconadas... Pero verdad es que sabemos poco del vivir de las mujeres... ¡Con las que uno ha conocido! —sonríe jactancioso.” (JLS: 230)

El ejemplo contrario lo encontramos en el libro de la Regás, que podríamos definir: un friso descriptivo de la fisonomía de la casa burguesa, por antonomasia, pero carente completamente de la esencia del *habitar*. En ella, todos los «usuarios» están atemorizados, la mujer de la casa, como los demás miembros de la familia, anda encerrada con sus propias neuras en su habitación, so pena de ser expulsada del espacio familiar, todas las «tareas domésticas» corren a cargo de un «escuadrón» de personal de servicio que obedece las directrices de un hombre. El «amo de la casa» —un español machista, padre-*padrone*, duro y “antiguo”, pero sin nada de humanidad—, propietario y constructor¹⁵ de la casa, se muestra incapaz de edificar un «hogar». De hecho llama la atención que la palabra «hogar» sólo aparezca una vez en el libro:

“El abuelo supo mantener en el trabajo y en el hogar una disciplina de hierro gracias a lo cual pudo brotar esa fortuna y esa familia ejemplares ambas, de las que siempre estuvo orgulloso¹⁶.” (RR: 191)

Ya esta frase evidencia la antítesis del significado de doméstico: la libertad en el orden común, la armonía de la intimidad claramente dissociada del mundo externo, del trabajo... Encontramos la confirmación en Bachelard;

“En el equilibrio íntimo de los muros y de los muebles, puede decirse que se toma conciencia de una casa construida por una mujer. Los hombres sólo saben construir casas desde el exterior, no conocen en absoluto la civilización de la cera.” (1957: 101)

Continuando con las especificidades de las «tareas domésticas» que serán determinantes en la resultante espacial:

∅ Es una apreciación generalizada no valorar el cuidado de la casa y asociarla a una actividad degradante: “Anda que tú limpiando, vivir para ver” (CMG: 66), por esto en muchos casos se relega a manos ajenas, «extranjeras» al espacio, en sentido estricto del término. “Las emigrantes eran y siguen siendo, la principal fuente de servicio doméstico.” (Rybczynski, 1986: 161) Parejo a la minusvaloración de la acción en sí va, en muchos casos, el abuso y escaso respeto por las personas que la ejercen como trabajo.

“-Prepara un baño, en seguida.

-Me quedará sin agua caliente. No he fregado todavía -dijo la criada-

-No repliques.

-El baño es por la mañana.

-Te he dicho que te calles.

-¿Y me quiere decir a qué hora salgo?

-¡Vete ya y déjanos tranquilas!” (LMS: 143)

Es fácil plantearse si esta actitud está vinculada a la carencia de una preparación específica y sin exigencia intelectual alguna, o mejor, por su carácter enteramente manual.

“-¿Quién ha limpiado aquí? ¿Es que no tenéis ojos? ¿No veis el polvo? ¡Esto está lleno de porquería! Si como no esté encima de vosotras...” (MA: 55)

∅ Tales tareas conllevan un considerable esfuerzo físico y riesgo para la salud.

“Las ollas de la colada, grandes como bidones, hervían rematadas de espuma sobre los fogones de la cocina y el vaho jabonoso, casi tóxico, se extendía por todas las dependencias. Olía a limpio, es cierto, pero con tal intensidad que escocían los ojos.” (RR: 227)

En estos casos, en los que la asociación con una ocupación desagrada y peligrosa, resulta difícil rescatar la dimensión poética como propone Ábalos: “[...] no es abandonando los aspectos más rutinarios de la disciplina como podemos trascenderla, sino reconociendo en ellos toda la fuerza poética de un acto fundacional.” (2000: 188)

“Y María Soterraña se quemó la mano izquierda. Se hizo un engrudo con harina y agua, para que no saliera ampolla. Y se aplicó el engrudo. Y María Soterraña fregó los cacharros con la mano izquierda a la espalda, con un cierto aire napoleónico.” (AP: 87)

∅ A pesar del enaltecimiento imperial de la criada María, es evidente que se trata de una ocupación poco enriquecedora, escasamente gratificante y que puede resultar insufrible por la infinita reiteración:

“La madre no la ayudaba más que con la palabra, pero con la palabra bastaba para sentir que no estaba sola luchando contra la casa, contra su casa, en una batalla continua y agotadora.” (IA: 49)

Y, aunque Bachelard insista en sus virtudes gratificadoras, las personas que se ven obligadas a desempeñar este trabajo, no sintiendo ninguna atracción por el mismo, o para superar la repetitividad, gestualidad mecánica, intentan abstraerse sublimando el propio acto:

“[Sidonia] una sirvienta de corazón grande que tenía una vocación de felicidad, lejos de perjudicar su vida práctica, alimentaba sus actos. Mientras lavaba una sábana o un mantel, [...] Sin que pareciera que soñaba, lavaba, sacudía, barría, en compañía de los ángeles.” (1957: 101)

∅ A los motivos vistos hasta ahora, hay que añadir otro fundamental: no existe ningún tipo de remuneración y en los casos en que el trabajo doméstico está profesionalizado¹⁷ y regularizado, a pesar de las grandes luchas llevadas a cabo por feministas y otras activistas desde hace más de un siglo, la retribu-

17. Problemáticas ya señaladas por Catherine Beecher en obras como *Tratado sobre economía doméstica para el uso de damas jóvenes en casa y en la escuela*, de 1841 y *La casa de la mujer americana*, publicada con su hermana Harriet en 1869.

ción es mísera e injusta.

§ Lo cual nos lleva a plantearnos ¿qué relación existe entre el poder económico y el «orden-limpieza». Es evidente que la relación es directa, como ya planteaban las hermanas Beecher en 1869:

“Todas las habitaciones de la casa aumentan los gastos que intervienen en acabarla y amueblarla y en la cantidad de trabajo que se dedica a barrer, desempolvar, limpiar los suelos, las paredes y las ventanas y cuidar de los muebles y repararlos. Si se duplica el tamaño de la casa, se duplica el trabajo de cuidarla y a la inversa.” (Citadas en Rybszynski, 1986: 167).

Y el trabajo, no es únicamente esfuerzo, es dedicación que, aunque placentera y en un espacio asequible, conlleva tiempo. Un tiempo no valorizado que el habitante necesita para procurarse recursos de otro modo. De aquí que, la tendencia del cuidado de la casa para la mayoría de la población se reduzca y se intente resolver invirtiendo el menor tiempo posible.

Para la conciencia moderna, un acto fisiológico: la alimentación, no es más que un proceso orgánico, cualquiera que sea el número de tabús que aún la inhiban (reglas de comportamiento en la mesa), para el «primitivo» un acto tal no es nunca simplemente fisiológico; es, o puede llegar a serlo, un «sacramento», una comunión con lo sagrado.

Mircea Eliade, 1956

2.6

DE LA COCINA A LA MESA; COMER.

1. Le Bretón también nos confirma que, el «comensal moderno» el acto de comer lo realiza de forma desordenada: no se sienta a la mesa, come solo, los alimentos* son precocinados y solo se distinguen por la etiqueta, el nombre y el precio, no se sabe de dónde vienen, no tienen historia, los sabores están estandarizados en todo el mundo, el repertorio es reducido, el hecho de comer pierde importancia, sólo cuenta alimentarse. (2006: 305-306)

* OCNIS (objetos comestibles no identificados)

2. Como muestra, hacemos notar la filiación de la italianidad a *la pasta y la pizza* y al rito, casi sagrado, de su preparación. Para ilustrar la importancia y la identificación de/con la alimentación en este país, sirva el libro de Sorcinelli Paolo, *Gli italiani e il cibo. Dalla polenta ai cracker*, Milano: Mondadori. (1999)

Pero esa «conciencia moderna» que acata¹, seguramente sólo de forma inmediata, y no en todas las sociedades, según la afirmación de Eliade, es sabedora de que detrás del mero hecho nutritivo hay una tradición que la vincula al *homo* «primitivo», y que los esmerados rituales, tanto en la preparación como en el consumo de los alimentos, responden a un significado y satisfacen algo más que las necesidades fisiológicas, por ejemplo la supervivencia del grupo social que se identifica con determinados alimentos y con su precisa elaboración.²

“Los hábitos alimentarios humanos son tanto la expresión de una función básica biológica y nutricional, como de una de las más elaboradas formas de cultura”. (Candau, 2004: pdf)

Esta afirmación de Candau nos sintoniza con la tendencia actual, que contrariamente a finales del siglo XX parecía ir hacia la pérdida del gusto y degeneración del paladar o sabor y del hábito del comer, tal y como atestiguaban Eliade y Le Breton.

Hemos titulado este apartado “De la cocina a la mesa. Comer.” porque entre un ámbito espacial, la cocina, y otro ámbito formal: la mesa, acontece la transformación del sentido del «gusto» en la percepción del «sabor». Recordemos que según el diccionario de la Real Academia Española, el gusto es “el sentido corporal con el que se perciben sustancias químicas disueltas, como las de los alimentos”, mientras que el sabor es

3. Según los estudiosos del gusto (Korsmeyer: 1999, Freedman: 2007, Le Breton: 2006) ninguna otra como la cocina china es capaz de proporcionar una promiscuidad gustativa tan abundante.



Piezas de vajilla japonesa en laca. [📷] www.Google/imagenes

definido como “la sensación que ciertos cuerpos producen en el órgano del gusto”. El sabor trasciende el sentido del gusto³, ya que añade a la sensación táctil y olfativa que constituyen el gusto en sí, las connotaciones perceptivas, entre las que se cuentan las visuales, las somaestésicas, las auditivas, además de memoria, predilección y cultura gustativa. “[El sentido del gusto] nos habla de una relatividad subjetiva que se resiste al conocimiento sistemático.” (Korsmeyer, 1999: 14) Así, Tanizaki, por ejemplo, insiste en la importancia de la vajilla. Alaba las laca por su tacto, su peso y los juegos de luz/sombra, [📷] que aportan sensaciones congeniales a los alimentos. (1933: 263) Del mundo oriental proviene la ceremonia del té, ritual en el que entran en juego todos los sentidos. Es un momento de belleza en el caos del mundo, de hecho, tradicionalmente, la habitación del té es un lugar protegido. (Le Breton: 300)

Otras culturas privilegian el colorido en la presentación de los alimentos: azafrán magrebí/hispano (¡qué sería de un cous-cous o de una paella sin amarillo!), los Judíos sefarditas, el verde, etc. Además de la cultura, cada familia se especializa en su propio paladar, lo cual está relacionado con la afinación de las preferencias pero sobre todo con el proceso de preparación como atestigua Aicher: “La verdad del comer proviene de la cocina, de la ejecución, del hacer, del uso” (2004: 8)

“Se sentó pegada al fogón de la cocina, porque hacía frío. Mientras esperaba, limpiaba lentejas, las lentejas de todos los días, que eran para ella una especie de rosario familiar y obligatorio de los años de su niñez y adolescencia.” (IA: 84)

Los estudios llevados a cabo por el mismo investigador, han demostrado que el resultado culinario, es decir de la calidad de los guisos, está claramente relacionado con la organización de los utensilios, distribución del espacio e instalaciones para optimizar movimientos y las necesidades de las distintas tareas, sin olvidar el factor psicológico que en el momento de la

ingestión determina la comensalía y la mesa.

Si en la despensa es donde los alimentos almacenados están recogidos, contenidos en sí, cuando llegan a la cocina, desplegarán todas sus potencialidades, por lo que, en este espacio la multisensorialidad se activa.

“Los pequeños objetos de la cocina; el tosco aparador, azul celeste; el hierro negro de hurgar en la lumbre, de retirar o colocar las arandelas del fogón; las rodillas colgadas en la barra dorada, gastadas del uso; los ajos y las cebollas en los cacharos de barro, junto a los cuales hay un tarro blanco lleno de pimienta colorado, un tarro amarillo con sal gorda, un tarro azul con harina. Los objetos de la cocina se sienten en la contemplación como seres animados que traducen una extraña alegría y que la dispensan. Encalman la vida de las dos mujeres que hablan, alegran los ojos en fugitiva e inespírada visión.” (IA: 193)

De entre todos los sentidos será el tacto áptico, es decir activo, prénzil y explorativo, el que procurará mayores percepciones y a través del cual se canalizarán otras capacidades “Sí, en la cocina la actividad es tanto mental como manual; todos los recursos de la inteligencia y la memoria se movilizan ahí.” (Certeau, 1980: 206). Las manos, precisas y perfectas en su sentir, se convierten en los instrumentos protagonistas para ejecutar una tarea que nos traslada a los orígenes y nos declara distintos al resto de los animales, como ya Aristóteles afirmaba en la *Política*: “la mano es instrumento de instrumentos”.

El ser humano es creativo precisamente la mayor parte del cerebro está dedicada a gobernar la mano. Es importante realizar actividades prácticas y no caer en el obsoleto prejuicio de que sólo “lo mental” es de una categoría superior⁴; además, el lenguaje evidencia que las actividades del pensamiento se definen muchas veces con términos que aluden a acciones manuales: comprender, aprender, aprehender...

Recordemos nuestra vinculación animal a través del impulso básico del comer:

4. Avenirse a los paradigmas dictados por el reconocimiento social, no dan la felicidad, ni la serenidad, sino todo lo contrario, son fuente de estrés y de insatisfacción. (Aicher, 2004: 33)

“El gusto y la comida están tan unidos a las necesidades vitales que aquél es habitualmente clasificado como una de las funciones inferiores de la percepción sensorial y se suele creer que opera a un nivel primitivo y casi instintivo.” (Korsmeyer, 1999: 13)

5. Triste que para algunas personas comer siga siendo una necesidad para la subsistencia.

Pero la distinción, precisamente, radica en esa manipulación previa que troca el mero alimentarse en comer, obteniendo de ello todos los beneficios posibles para el organismo, incluido el placer⁵.

“Las cocinas resultan siempre acogedoras. En ellas huele bien, y hay pucheros bonitos y hermosas vajillas. Las cacerolas borbotean y hablan, la atmósfera es tibia, el estómago segrega sus jugos y se despierta el apetito.” (Aicher, 2004: 32)

Como hemos dicho más arriba, otro momento perceptivo del fenómeno comer se produce en la «mesa». Genéricamente el espacio que la contiene es el comedor, aquí la deglución permite al individuo hacer propias sustancias de otros seres que pasan a integrarse en él, o lo que es lo mismo «comulgar». Otro aspecto interesante de este fenómeno es la plena intervención de la sapidez y olfatación, sensaciones que permiten reconocer el mundo con datos bastante fiables y a la vez proporcionan los mayores deleites, según Brillat-Savarin⁶.

6. Enumera seis razones que justifican tal afirmación: “1º Porque comiendo moderadamente, se recibe el único deleite del cual no resulte cansancio. 2º Porque es placer propio de todos los tiempos, edades y condiciones. 3º Porque se repite al menos una vez cada día y puede renovarse sin inconveniente alguno, en este espacio de tiempo, dos o tres veces. 4º Porque puede promiscuarse con los demás y en la ausencia de los otros nos consuela. 5º Porque las impresiones que recibe son de mayor duración y más subordinadas a nuestra voluntad. 6º En fin, porque comiendo experimentamos un bienestar único en su clase e indefinible, que proviene de la conciencia instintiva, que nos revela que por la acción de comer nos reponemos de las pérdidas sufridas y prolongamos nuestra existencia.” (1826: 34)

Por otra parte, un episodio tan íntimo representa, paradójicamente, la actividad más social del ser humano. “El acto de comer favorece la comunicación.” (Le Breton, 2006: 31) Y sigue diciendo el mismo autor “En la oralidad se conjugan gusto y palabra.” (2006: 308) Igualmente nos lo recuerda Certeau: “La mesa celebra, para empezar, la boca, centro de la ceremonia.” (1980: 203) Compartir sabores responde al gusto de estar juntos. Se consolidan los lazos como también afirmaba en su tratado *Fisiología del gusto*, Brillat-Savarin:

“[...] descubrieron que el hombre después de que ha comido no era el mismo que cuando ayunaba, que la mesa establece una especie de lazo entre el anfitrión y el convidado, haciendo a éste más apto para recibir ciertas impresiones y someterse a

determinadas influencias.” (1826: 42)

Mucho antes de que el padre oficial de la gastronomía confirmara la convivialidad de este momento, ya Juan Lorenzo Palmireno en *El estudioso en la aldea* (1573), proponía tres condiciones para que el gesto de ingerir alimentos alcanzase plenamente su significado: “Comer quando lo ha gana, comer de lo que ha gana y comer con grata compañía.” (en García-Hoz, 1998: 55)

Como ámbito que se configura para uso comunitario o social, se le prestará una esmerada atención, los sabores, los gestos, los sonidos y el silencio, los olores, los colores, la luz y las sombras deben guardar cierta sintonía, la comunión es un momento sagrado, no solo en la práctica religiosa. (Le Breton, 2006: 264)

El proceso de aculturación ha impuesto normas que en ningún otro espacio presentan tal minuciosidad y exigencia de acatamiento como nos pormenoriza Elias Norbert en *El proceso de la civilización* y Certeau, Michel en *La invención de lo cotidiano* de quien traemos una cita:

“En torno a la mesa, las costumbres son estrictas. Cada quien debe esconder la mitad inferior de su cuerpo bajo la tapa de madera y bajo los bordes del mantel. A la mirada del prójimo sólo se presenta el busto, erguido verticalmente, las muñecas apoyadas con suavidad a ambos lados de los cubiertos.” (1980: 203)

Por lo que al espacio físico y geométrico se refiere; la conformación de los lugares donde se llevan a cabo ambos procesos, «preparación» y «consumo», se presentan como antagónicas:

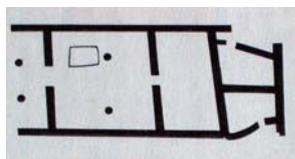
“La vieja distinción de Louis Kahn entre los espacios que «sirven» y los que son «servidos». ⁷” (Fernández Galiano, 1992: 9)

A la cocina se le reserva una ubicación irrelevante, su geometría puede ser anómala, poco ventilada, escasamente iluminada, pequeña... Por el contrario, el comedor ostentará una posi-

7. Nada más ilustrativo para constatar esta dualidad que la película: *Gosford Park* de Robert Altman (2001), donde en la magnífica mansión Gosford Park se reúne, para una partida de caza, un grupo variopinto de personajes. Mientras los invitados se congregan en las doradas estancias de arriba, sus sirvientes y ayudas de cámara personales se incorporan a las filas de la servidumbre de la gran casa, a lo largo de las incontables cocinas y pasillos de abajo.

8. Situada en Thurstaston, Inglaterra. (1880-84) del arquitecto Richard Norman Shaw (demolida).

9. **megarón**, del gr. Μεγαρον. Casa egea, cuyo origen hay que buscarlo en Asia Anterior, constituida por un núcleo central de planta rectangular, en cuyo centro se encuentra el hogar rodeado por cuatro columnas, al cual precede un vestíbulo y una antesala donde se levanta el altar. (Paniagua, 1980: 214)



Vivienda *megarón*. [] Müller *et alr.* (1974). *Atlas de arquitectura*, I. Madrid: Alianza Atlas, 1984: 134

10. **oecus**, lat. Gran sala cerrada sólo en tres de sus lados, que en la casa romana estaba destinada a la celebración de reuniones y banquetes. Generalmente ocupaba el fondo del peristilo, junto al *tablinum*. (Paniagua, 1980: 232)

11. **triclinium**, lat. En la casa romana, sala destinada a comedor, llamada así por el número de lechos (*accubitum*) que rodeaban la mesa. Generalmente existían dos o más, en relación con las estaciones del año, así el de primavera y verano solía estar completamente abierto por uno de los lados que daba al atrio o al jardín, mientras que el del otoño e invierno solía estar cerrado. Los lechos estaban dispuestos alrededor de la mesa, en tres de sus lados, dejando el cuarto libre para el servicio. (Paniagua, 1980: 322)

ción privilegiada, buena iluminación, ventilación, regularidad y, dentro de lo posible, con un buen equilibrio térmico, con fácil y señalado acceso, así mismo con limpieza, decoración y orden esmerados. Un ejemplo del cuidado que este espacio merece nos lo ofrece la descripción del comedor de la casa *Dawpool*⁸, propiedad de una familia perteneciente a la alta burguesía inglesa:

“La dimensión de la habitación está estrechamente ligada a las dimensiones transversales de la mesa (que puede oscilar de 1,20 cm. a 1,80 cm.) y del espacio necesario para la circulación entorno al mismo, mientras que la largura depende del número habitual de comensales.” (Cornoldi, 1994: 92)

Por otra parte, consideramos de gran relevancia un hecho recurrente que ambos espacios instauran a lo largo de distintas épocas: la oscilación entre fusión y separación, continua. Haciendo un resumen de este vaivén, podemos trazar a grandes rasgos algunos de los momentos en que se generaliza una u otra articulación. Comencemos remitiéndonos al *megarón*⁹ griego donde los dos espacios estaban unificados en uno sólo, solución acorde con la simplicidad del edificio [].

En la casa romana se producirá la primera escisión en dos zonas, la cocina por una parte y el comedor por otra. Los dos espacios quedan netamente separados por su carácter funcional e intencional contrastado.

“En el *atrio* se encuentran el altar, el hogar y la mesa de comer, más tarde se separa la cocina, y un *oecus*¹⁰ se instala como comedor y muchas veces ya como *triclinium*.¹¹” (Müller, 1974: 223)

Más adelante, en la Edad Media, encontramos nuevamente el espacio unificado; unidad que persistirá en ambientes rurales con economía de subsistencia hasta nuestros días, también en las casas de los obreros del XIX y clases menos pudientes;

“Cocía las patatas en la olla o las asaba entre las brasas, las sacaba a enfriar a la ventana [...] y, luego, como antaño con Sabina, me sentaba en la cocina a compartirlas con la perra.” (JLI: 111)

12. Recordemos que será en la segunda mitad del siglo XVIII, en Francia cuando aparece la configuración mueble del comedor: a la mesa y las sillas se le añade la *commode*, cómoda, que será llamada también aparador y que presenta un cuerpo rematado en plano con cajones y realzado sobre patas. Normalmente se sitúa bajo un espejo, que con el tiempo se incorporará al mismo mueble. (D'Amato, 1992)

13. Al respecto, no debemos olvidar que los recetarios de cocina figuran entre los testimonios más antiguos de regulación de las experiencias humanas. Al respecto: Jean Bottéro, (2005) *La cocina más antigua del mundo*, Barcelona: Tusquets Editores. Donde documenta la primera receta del mundo, unos 2000 años a. C. en Mesopotámica.

En el siglo XIX, y como consecuencia de la especialización de los ambientes, volverán a disociarse, configurándose individualmente más confortables, útiles y refinados¹²; al mismo tiempo la normativa culinaria¹³ en la cocina se especializa y en la mesa se van imponiendo de forma extensiva las reglas de comportamiento.

“Los señores se sentaron a la mesa. Josefa sirvió el almuerzo. [...] se ignoró que Josefa cometía el mismo error, al retirar los platos, tres veces consecutivas. Se bebieron sorbitos de agua y sorbitos de vino y se lavaron las uvas en el lavafrutas pulcramente [...] Se bebió el café.” (AP: 87)

Grandes transformaciones que se operan en la 2ª mitad se deben en gran medida a los cambios en las fuentes de calor. El control del calor será la gran vinculación de la preparación de los alimentos. Gracias a ello se produce un auge y despegue de las técnicas culinarias, enriqueciéndose la variedad de sabores, mezclas y como consecuencia , progreso alimenticio.

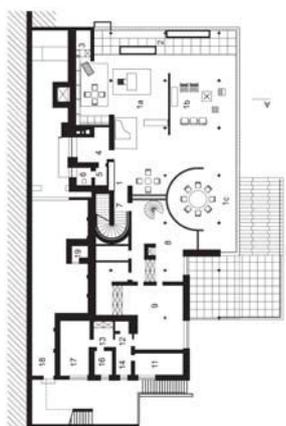
Estas modificaciones alejan cada vez más la mera exigencia nutritiva de la complejidad que adquiere el tratamiento de la comida y del rito social convertido en «el placer de la mesa».

“El comedor les recibió como la cosa más natural del mundo cuando estuvo preparada la cena. [...] La mesa estaba ante ellas, blanca, con flores y frutos, con copas de cristal tallado, con finísimos platos de porcelana...” (CC: 295)

Desde un punto de vista constructivo también aparecen directrices bien claras sobre la distribución de los dos espacios atendiendo a la categorización en «piezas menores» y «piezas principales»;

“Y así como Dios nuestro Señor ha dispuesto que las más hermosas partes de nuestro cuerpo estén más expuestas a la vista, y las menos honestas en lugar oculto; así también en la construcción de edificios colocaremos las partes principales y nobles en sitios patentes y manifiestos, y las menos hermosas en los más ocultos que sea posible a nuestra vista. Así, en estos se guardarán las cosas comunes y usuales de casa que puedan ofender a nuestra vista, y aún afean las piezas principales.” (Palladio, 1581: 44)

14. 1917, marca el inicio de la fabricación, a gran escala, de neveras en Francia y EE.UU. (Ward). 1918, se empiezan a vender los primeros lavaplatos (Walker). Aunque la máquina más eficiente en el tratamiento de los alimentos es el fuego. Su evolución parte, como hemos visto de la misma cocina como chimenea, donde pequeñas aportaciones tienen como finalidad agasajar el paladar facilitando el esfuerzo, por ejemplo: el asador giratorio perfeccionado por Leonardo Da Vinci. En 1630, el inventor británico John Sibthorpe, patentó una versión metálica de gran tamaño de la estufa económica, alimentada con carbón, más adelante, en 1802 el alemán Frederick Albert Winson, experimenta los fogones a gas, que no se impondrán hasta finales del siglo XIX, cuando se ha perfeccionado su control y funcionamiento y la gente se siente confiada. En 1890 aparecen los primeros fogones eléctricos, que no se impondrán hasta bien entrado el siglo XX. Llegando a los últimos años del siglo en los que se va introduciendo el sistema vitrocerámico; inventado por Gedion Sudback en 1912 pero que hasta los años sesenta no comenzará a producirse en serie. (Rybczynski, 1986) Podemos añadir que la cocina por inducción ya pertenece al siglo XXI.



Nivel intermedio

1. Ingreso al gran salón
- 1a. Rincón de la música y estudio
- 1b. Estar
- 1c. Comedor
2. Jardín de invierno
3. Biblioteca y depósito
4. Cabina de proyección
- 5-6. SSHH
7. Rellano
8. Office
9. Cocina
10. Depósito
- 11-17. Apartamento de servicio
18. Sótano
19. Acceso al sótano

Casa Tugendhat de Mies van der Rohe, República Checa, 1930. [] Parodi, 2005: 158.

Al final del siglo XIX y principios del XX se producen dos hechos determinantes para que comience a pugnar la «reunificación»: Uno, la escasez y carestía del servicio, ambas relacionadas con la incorporación de la mano de obra femenina a la causa bélica, y dos, la mecanización de la cocina¹⁴ (y de otras tareas domésticas) que va ligada a la nueva fuente de energía, la electricidad:

“Peter Behrens, el arquitecto que creó la identidad de la *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft* (AEG), fue el primer diseñador industrial en el sentido moderno del término. Originalmente, AEG fue desde 1907 la concesionaria alemana de la compañía Thomas Edison, y no sólo generaba energía eléctrica sino que también buscaba sistemas para vender tanta como pudiera. Además, vendía los aparatos domésticos que consumían una creciente cantidad de energía.” (Sudjic, 1999:17)

A pesar de ello continuaban construyéndose casas con los dos espacios separados, intentando mantener cierta conexión estructural que responda a un funcionalismo más exigente. “[...] ver a Julián abrir la puerta de muelles con un pie, llevando una bandeja en cada mano [...]” (AP: 13) Aunque no siempre los constructores y arquitectos serán conscientes de las necesidades reales, prácticas, en el campo de la restauración. Vemos en la magnífica casa Tugendhat de Mies van der Rohe toda la zona de servicio netamente dislocada del espacio comedor []. Un ejemplo literario de esta separación lo encontramos en Regás, donde las cocinas, despensas, etc. se encuentran ubicadas en la zona «visceral» de la casa y alejadas de la parte señorial:

“[...] las cocinas, en otro piso más oscuro y profundo que se comunicaba con el más señorial, el que tenía los balcones a la calle Fernando, [...]” (126)

Al igual que sucede en la casa de la infancia de Martín Gaité:

“—Sí. Mi casa de Salamanca tenía dos pasillos paralelos, el de delante y el de atrás, que se comunicaban por otro pequeñito y oscuro, en ése no había cuartos, lo llamábamos el trazo de la hache. Las habitaciones del primer pasillo daban a la Plaza de

los Bandos, las del otro, a un patio abierto donde estaban los lavaderos de la casa y eran la cocina, la carbonera, el cuarto de las criadas, el baño y el cuarto de atrás.” (161)

La datación de estas dos casas citadas se remonta al siglo XIX. Como vemos, la cocina y toda la zona de servicios constituye en sí una unidad casi autónoma, que goza en muchos casos de un propio patio, incluso en los edificios multihabitados, la ubicación de este espacio aboca a un patio de la comunidad. “No había en el planchador otra luz natural que la de ese patio de luces y la más clara de otro patio interior al final de las cocinas.” (RR: 35) La razón de ser de esta abertura no es otra que dar luz y dar «respiración» imprescindible para el correcto funcionamiento de «la sala de máquinas de la casa», aunque los maquinistas trabajen en condiciones precarias.

15. Una de las primeras mujeres que estudia arquitectura en Viena (Licenciatura: 1915), más interesada en el funcionalismo que en el estilo decorativo de la Secesión.

En principio, el Movimiento Moderno mantiene la neta separación. Recordemos que será Margarete Schütter-Lihotzky¹⁵ (1927) con la *cocina integrada*, la que introduzca las grandes innovaciones de este espacio en las viviendas sociales Frankfurt proyectadas por el arquitecto Ernst May. Las novedades prácticas eran cinco: reducido espacio, amplia capacidad de almacenaje, mejora ergonómica, módulos estandarizados fácilmente reproducibles, puerta corredera de conexión directa con el comedor. Las críticas se concentraron sobre todo en el aislamiento que generaba, las dimensiones demasiado reducidas, la estricta organización que deja poco espacio para elecciones personales y la eliminación de posibilidades en su modificación, por ejemplo, años después con la incorporación del frigorífico resultará imposible insertarlo en este espacio. Aunque, en las cocinas españolas el problema no se presentaba, ni se presentaría en varias décadas, ya que pervivían modos tradicionales de enfriamiento a pesar de temperaturas más inclementes: “Felisa le tenía el porrón, refrescándose en el fregadero.” (IA: 46)

Gracias a las críticas, la cocina Frankfurt fue objeto de alguna modificación, por ejemplo, se establece un vínculo visual entre cocina y comedor mediante un ventanal de vidriera, lo cual funcionaba psicológica y físicamente como conector. La autoría se debe también a otra mujer: *Hanna Löw*, diseñadora de las construcciones de los arquitectos Robert Vorhoelzer y Walther Schmidt en Munich, 1928. Otras mejoras se llevaron a cabo en los países nórdicos y en EEUU, mientras Europa estaba entretenida en la II Guerra.

Contemporaneamente, Mies van der Rohe persiste en la conformación y ubicación tradicional en la *Villa Tugendhat*, como hemos dicho, solo en construcciones posteriores se desprenderá de estos vestigios decimonónicos y optará por espacios unificados y abiertos. No ocurrirá lo mismo con su coetáneo Le Corbusier que, oscila entre la concepción burguesa para las casas unifamiliares (*Villa Blanche*, *Villa Le Lac*, *Villa Savoya*, etc.), en sus proyectos de vivienda mínima o modular, se decanta por la cocina integrada y reducida. Así, en *Unité d'habitation* [🏠] sigue sus postulados, concediendo un contacto visivo entre los dos ámbitos a través de un mueble de media altura, pero la separación se mantiene aunque se hace contigua.



Comedor y cocina. *Unité d'habitation*, Le Corbusier, Marsella: 1946. [🏠] www.arredativo.it

16. Parece evidente que la posición económico-social del habitador será concluyente en el diseño de estos espacios... pero más bien se trata de una mentalidad, o cultura o de una concepción de vida muy concreta (tema que merecería todo un estudio sociológico aparte).

Hacia finales del siglo XX la separación prosigue en el tipo de vivienda común¹⁶ o vivienda mínima, aunque podemos notar que la tendencia es la creación y uso de un espacio coaligado, propensión que se confirmará con gran fuerza ya en el presente siglo. Varias son las razones; la de mayor peso, sin duda, es que las dimensiones de la casa se han reducido, otra buena razón es la interinidad o la ausencia del «servicio», por lo que la necesidad de marginar un espacio para establecer una mayor independencia e intimidad de los habitantes se ha anulado;

“La asistenta se había ido de muy mal humor según el portero, sin que nadie le hubiera dado ninguna orden ni le hubiera hecho caso [...] era de esperar que aun así se presentara al día

siguiente a limpiar y arreglar el desbarajuste [...]” (JM: 319)

Al mismo tiempo, los grandes eventos celebrativos e, incluso la alimentación cotidiana, se han «exteriorizado»; así, las cocinas descansan la mayor parte del tiempo;

“[...] yo casi nunca almuerzo ni ceno en casa, pero si alguna vez me hago algo me lo como de pie en la cocina y a toda prisa, un signo de debilidad y desánimo, es malo para el estómago.” (JM: 372).

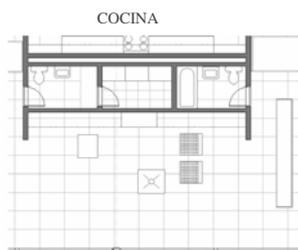
“En esa casa no se ha comido, la nevera ha estado siempre vacía. Jorge come fuera, por supuesto, en uno de esos restaurantes económicos.” (SP: 161)

Otra causa, es que la mujer, en su cruzada liberatoria, ya no está encadenada a la nutrición, a pesar de la identificación inconsciente que persiste de forma generalizada. Encontramos un ejemplo en Tusset donde, la figura femenina emite su indignación cuando es relegada a la cocina por su marido: “Y no le perdono que me enviara a la cocina.” (106). A la vez, la incorporación del hombre a las faenas culinaria hacen que este espacio abandone el carácter de reducto y aislamiento, en aras de la participación y presencia de todos los miembros de la familia:

“Fui a la nevera y decidí prepararle un plato como si fuera a dejarle sustento a un animal doméstico al que se abandona durante uno o dos días de viaje: había jamón de York, chocolate, fruta, pelé dos mandarinas para facilitar que se las comiera, salami, le quité los hilos de tripa, no fuera a ahogarse, no estaría su madre para meterle un dedo y salvarlo; corté y partí queso, lo dejé sin corteza, lavé el cuchillo; en un armarito encontré galletas y una bolsa de piñones, la abrí, lo puse todo junto al plato (si abría un yogurt se estropearía). Era un plato absurdo, una mezcla disparatada, pero lo importante era que tuviera algo que llevarse a la boca si tardaba en aparecer quien se hiciera cargo de aquella casa. Y beber, saqué de la nevera un cartón de zumo, llené un vaso y lo coloqué al lado, todo en la mesa de la cocina, [...]” (JM: 74)

Todavía son pocos los hombres que reivindican el disfrute pleno de la actuación que ofrece este espacio. Muchas veces

los intentos son fallidos “[habla Pablo José Miralles, el protagonista] consideré lo que podría tardar en secar una camisa improvisando algún método casero. ¿Quizá metiéndola en el horno?” (PT: 96) Por otra parte, se suma la desconfianza que las mujeres muestran ante las iniciativas masculinas en este sentido “[Hortensia se dirige al protagonista] -Ahora puedes irte a la cocina y arreglártelas como sea..., si es que sabes [...] Pero no me rompas nada...” (JLS: 211)



Planta, módulo central. *Casa Farnsworth* de Mies van der Rohe, Plano, Illinois -EEUU- 1946-51 [📄] Sudjuc, Deyan, Beyerle, Tullga. *Hogar. La casa del siglo XX*, Barcelona: Blume, 2000: 58

En los años cincuenta aparecen en EEUU las cocinas-comedor-salón en el mismo espacio. Un ejemplo radical es la Casa Farnsworth [📄]. Todo el espacio gira alrededor de un módulo central en el que están insertados los servicios. La cocina integrada se instala en un solo plano frente a la mesa.



Cocina-comedor años '90, completamente asumida en la vivienda mínima. [📄] www.google.es

Otra razón que sustenta la tendencia a la trabazón de comedor y cocina, la encontramos con la transformación que se ha operado en los procesos de preparación de la comida, hoy completamente simplificados e higienizados [📄]. Ya no se descuartizan y escaldan los conejos, las gallinas o las tortugas a la vista de los comensales para hacer una sopa¹⁷. El grado de desarrollo alcanzado permite una mecanización, o total supresión, de estas tareas, hasta tal punto que, las cocinas se han convertido casi en asépticos quirófanos, por lo que las acciones ligadas a la preparación del sustento resultan perfectamente presenciales, y no sólo, incluso han ido más allá de la asepsia recomendable para la activación necesaria de nuestros sentidos:

17. A propósito, se puede ver la película: *El festín de Babettes* de Gabriel Axel (1987), basada en un cuento de la escritora Isak Dinesen “Babettes gæstebud”, donde el proceso de preparación y consumo de los alimentos se presenta como fenómeno naturalmente vinculado.

“En el frigorífico, el queso es un trozo amarillento, blando y sin sabor apenas; menos mal que puede mezclarlo con unos trocitos de cebolla encontrada en una caja hermética de plástico... El vino, toscano, y para colmo helado... Por todo pan, uno de fábrica: *panetto*... ¡Si al menos pudiera meter mano a una buena hogaza de verdad, del horno de Mario! ¡Qué sopas de leche!” (JLS: 26)

“Me dan ganas de llamarlo para que venga a ver la cocina, por el aliento que me produciría oírle decir que es una habitación acogedora, espiar el reflejo que de estas superficies gastadas y



Cocina-comedor y patio en continuidad espacial. *Pawson House 1* de John Pawson, Londres: 1999. [📖] Costa, 2008: 51

estos tonos oscuros me devolverían sus ojos. Me horrorizan las cocinas de ahora, asépticas, lujosas e impersonales, donde nadie se sentaría a conversar, esos ámbitos presididos por el culto a los quitahumos, a los trituradora-basuras, a los lavaplatos, por la sonrisa estereotipada del ama de casa, elaborada con esfuerzo y pericia sobre modelos televisivos, esa mujer a quien la propaganda obliga a hacer una meta y un triunfo del mero «organizarse bien», incapaz de relación alguna con los utensilios y máquinas continuamente renovados que manejan sus manos sin mácula.” (CMG: 66) [📖]

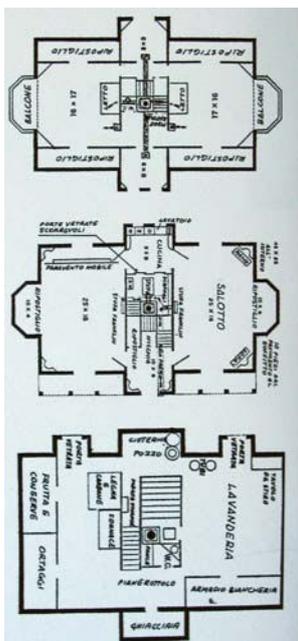
Respecto al comportamiento de estos dos espacios en la década final del siglo XX, Laura Minestroni ya constataba:

“En la articulación estructural de una casa, el espacio de los alimentos y de las comidas tiende a ampliarse en todas sus magnitudes y a constituir uno de los ambientes a los que se destina una mayor inversión económica.” (1996: 104)

Esta predisposición parece confirmarse ampliamente también en el siglo XXI.

Volviendo a los momentos en los que la cocina y el comedor se constituían como ámbitos separados y, ateniéndonos a la tectónica de estos espacios (cocina-comedor) no estrictamente definidos en los tratados excepto de forma genérica, encontramos en primer lugar, que la cocina se presenta con dimensiones más reducidas e irregulares que el comedor y contrariamente a éste sin un eje direccional tan claro.

“El planchador y las cocinas formaban una habitación gigantesca e irregular, con entradas y recovecos, rincones y recodos, donde se escondían alacenas y despensas, armarios, chimeneas y estantes en un orden de utilidad difícil de entender porque en esta pieza se unían, más o menos a la misma altura, tres pisos de tres casas contiguas entregándose sus distintos niveles por medio de peldaños y apuntalándose los muros y los tabiques derribados con vigas y contrafuertes.” (RR: 35)



Plantas. *American Woman's Home* de Catherine y Harriet Beecher, 1869. [📖] Forino, 2001: 70.

Las instalaciones eléctricas, de gas e hidráulicas y los sistemas de ventilación determinarán la disposición de los servicios. Serán Catherine y Harriet Beecher en *The American Woman's Home* [📖] las que anticiparán una solución al problema funcional del acceso y distribución de fuentes energéticas, canali-



Planta baja y 1°. Villa Besnus en Vaucresson (1922-23) Le Corbusier. [📄] www.archweb.it

18. Problemáticas ya señaladas por Catherine Beecher en *Tratado sobre economía doméstica para el uso de damas jóvenes en casa y en la escuela*, de 1841 y *La casa de la mujer americana*, publicada con su hermana Harriet en 1869.

zación de agua, desagües etc. centralizando todos los servicios. Siguiendo esta vía propuesta por las Beecher encontramos, más de 50 años después, la *Villa Besnus* de Le Corbusier, en la cual aglutina la canalización de servicios en dos zonas, una central para el baño y otra en un lateral con cocina y lavandería superpuestas [📄]. Aparte de este determinante y la proximidad al comedor no existen más directrices para estructurar este espacio.

La disposición del fuego, el fregadero y la superficie de trabajo, que constituyen los tres vértices de las tareas para cocinar se disponen alineadas en una pared o en “L” con apoyo en dos planos, pero siempre de frente al muro.

Otra de las exigencias funcionales que presenta es la de servir como almacén de los alimentos y los enseres requeridos para su preparación. Serán, también las hermanas Beecher las que propongan la introducción de estanterías y otros sistemas de almacenamiento en la cocina, hoy por hoy insuficientes para el nuevo modelo doméstico¹⁸:

“La costumbre de la adquisición semanal y de acumular alimentos, por ejemplo, ha originado la necesidad de despensas más grandes, de armarios, frigoríficos y congeladores cada vez de mayor capacidad.” (Minestroni: 104)

Como vemos, la tecnología presenta buenas soluciones; “[...] en el congelador tenía solomillo irlandés recién comprado” (JM: 67) a ella se le sumarán los muebles contenedores, alacenas, armarios, estanterías e, incluso se adicionará en muchos casos un espacio dedicado específicamente al almacenaje; la despensa, que presenta escasas exigencias estructurales, ventilación e iluminación mínima y dimensiones también reducidas:

“-¿Se convirtió en despensa?

Sí, [...] en el cuarto de atrás, había un aparador grande de castaño [...] Cuando empezaron los acaparamientos de artículos de primera necesidad, mi madre desalojó dos estantes y empezó a meter en ellos paquetes de arroz, jabón y chocolate, que no le cabían en la cocina. [...] lo peor empezó con las perdices.

—No me diga que les metieron también perdices.

—Sí, perdices estofadas. Como escaseaba mucho la carne, mi madre, en época de caza, se pasaba días y días preparando en la cocina una enorme cantidad de perdices estofadas, que luego metía en ollas grandes con laurel y vinagre, eran tantas que no sabía dónde ponerlas [...] Luego vinieron los embutidos colgados del techo, y la manteca [...] (CMG: 162-163)

Respecto al comedor, cuando aparece dislocado de la cocina concentra un claro valor representativo y, por tanto reunirá unos rasgos esenciales, luminosidad, geometría, localización privilegiada de la casa y manifestará claros rasgos de ostentación, por este motivo gozará de una atención más esmerada en la decoración y en las comodidades:

“El otro comedor, el de las fiestas, era de dimensiones exageradas y lo había diseñado y construido el gran Mora, como lo llamaba el abuelo. Muebles de líneas simples, escuetas, y madera laqueada con ocre, verdes y amarillos pálidos en franjas, igual que las tapicerías de las sillas, de las cortinas y del gran sofá que había al fondo de la pieza. Era un comedor bellísimo por la luz tamizada que reflejaban esos colores apagados, pero resultaba extraño, casi insólito, como diseñado e inventado en un tiempo que no existía, un tiempo de otra historia, de otro país, que casaba mal con las cornucopias y los pesados muebles llamados de estilo que llenaban las casas de las pocas familia que visitábamos con tía Emilia.” (RR: 149)

Para llegar a alcanzar su carácter de representación, es decir, para que el fenómeno básico e íntimo de la nutrición se transforme en acto ritual complejo y público, todo un sistema de normas de comportamiento se han adherido al individuo a lo largo del tiempo, es lo que Norbert Elias llamará *proceso de civilización*, y gracias al cual en este espacio privado-doméstico se produce la conexión entre el «individuo» y el «genérico». El acatamiento de estas normas preclude el proceso hacia una sociedad más igualitaria y respetuosa (¿democrática-controlable?). [6]



Comedor. *Palacio Stoclet* de J. Hoffmann, Bruxelles (1905-11). [6] D'Amato, 1992: 280.

A pesar de ello, formalmente el comedor presenta una naturaleza direccional, en alineamiento respecto a un eje, con una

simbología bien clara en correspondencia con una organización patriarcal: “[el abuelo] echaba hacia atrás la silla de brazos desde la que presidía la mesa y tiraba la servilleta al suelo.” (RR: 224)

La cocina, en contraposición, se ciñe a una configuración estática, inmóvil, introvertida, por su condición autónoma y de territorio matriarcal por excelencia.

“Marta se ausentaba unos minutos en la cocina y él y yo nos habíamos quedado solos en el salón que también era comedor, yo sentado en la mesa con la servilleta sobre mi regazo [...] mientras cenábamos o no cenábamos y yo esperaba el regreso de Marta a la mesa tras sus idas y venidas a la cocina [...]” (JM: 21-22)

Hasta aquí hemos abordado los espacios de la alimentación desde un punto de vista formal y funcional, pasemos ahora a ocuparnos de la conexión que se establece entre ellos y la fisicidad de «alimentarse» y la materialidad del «alimento». En primer lugar, su carácter varía por el tratamiento que se les dedica en cada uno: en la cocina los alimentos se «manejan» (a mano) y se transforman, en el comedor se «manejan» (con utensilio) y se degluten. Ya hemos dicho que en los dos casos con reglas: “Necesita encontrar una dieta sana y equilibrada. El libro de cocina asegura que los huevos [...]” (JT: 84-85), ritos, costumbres, jerarquía en la colocación, orden de servicio, etc., que son establecidos de modo intencionado, consciente o automatizado, pero decisivos en la configuración espacial:

“El salón estaba lleno de gente que tomaba lo que siempre se sacaba en la casa cuando venían tantos invitados para ver las procesiones [...] jarabe de limón o de granadina, jerez dulce y jerez seco, y galletitas que llamaban unos cuencos de porcelana.” (RR: 88),

Constatamos que el comedor manifiesta distintos significados a través de modificaciones formales y, por tanto, de alcance visual, dependiendo de la especificidad de un evento, por ejemplo: el luto;

19. Aludimos a otra película en la que la mayor parte de la acción se desenvuelve en la cocina y logra transmitir esa atmósfera envolvente de vapor, humo, olores, etc. *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau, basada en la novela homónima de Laura Esquivel.

“[...] la larga mesa escuetamente puesta de blanco, sin flores ni espejos ni figuras de porcelana, ni más adorno que los pesados candelabros con velas negras [...]” (RR: 233)

En la cocina el espacio activará de forma más inmediata todos los sentidos¹⁹; **el tacto**: “[...] -Anda, vete haciéndome las cloquetas que voy a adelantar lo de tu madre. Me lavé las manos y empecé a formar pequeños cuerpos oblongos con la pasta de besamel y bacalao desmigado.” (PT: 362), **el olfato**: “Ese olor conocido, pero inclasificable; antiguo y entrañable. Ese olor... ¡Claro, migas resobadas!” (JLS: 128), **el oído**: “Mientras el agua de la cafetera borbotea y le devuelve en parte los sonidos domésticos perdidos.” (JT: 80), obviamente **el gusto**: “Devorando dos pares de huevos fritos con torreznos que le frió [...]” (AP: 39) y también **la vista** saturada de todas las demás sensaciones:

“Y, sobre todo, las fiestas de la casa, cocina invadida, bullicio, derroche, hartazgo, manchas de vino en el mantel –alegría, alegría- que exigían mojar en ellas el dedo y trazarse una cruz en la frente, humo de tabaco, vaho humano, pellizcos, risotadas... Y después del banquete la música y el baile [...]” (JLS: 129).

Al mismo tiempo ligado al significado nutricional y matriarcal encontramos abundantes testimonios de la vinculación de este espacio con la presencia de los niños, “Tomamos el chocolate en la cocina y mientras las mujeres servían [a los mayores] el desayuno de los días de fiesta en el comedor [...]” (RR: 92) que por cuestiones de comportamiento y reglas de etiqueta no son admitidos en el espacio relacional adulto:

“El día de Navidad y el de San Miguel eran los dos únicos días del año que se nos permitía comer en la mesa con los mayores, los cuatro juntos en la amplia cabecera frente a la que ocupaba el abuelo solo” (RR: 256)

Este hecho, aparentemente poco relevante será por el contrario de gran importancia, porque es aquí, la cocina, el espacio en el que se acumulan gran número percepciones sensoriales; de ahí

que, la asociación de este espacio con los recuerdos de la infancia sea una constante. Entre los abundantes ejemplos que la literatura nos ofrece de «activación» de la memoria sensorial traemos el célebre texto de Marcel Proust:

“[...] me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las miga del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. [...] Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más, persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo.”^{20,}

20. Marcel Proust (1919). *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza Editorial (1981) pg. 60-63.

Simbólicamente, la cocina representa la esencia de la domesticidad. Ella alberga el fuego que, como hemos visto, aquí pierde su significado fenomenológico para ejercer de motor funcionante en un espacio que podríamos calificar de altamente especializado dada la diversidad de actividades que en él se desarrollan: encender, gratinar, abrir, tapar, lavar, colocar, pellar, tostar, freír, asar, cocer, hervir, untar, cortar, picar, espolvorear, verter...²¹ un sin fin de acciones que requieren gran precisión de movimientos, habilidad y agilidad en su ejecución. En un principio, todos los muebles y aparatos que alberga, lo hacen con el único objetivo de ser útiles, de funcionar, con el paso del tiempo se van adaptando cada vez más al concepto de ergonomía, discreción, belleza y... respeto del ambiente. [👁️]

21. Otl Aicher, propone un catálogo de más de 200 términos clasificados en cuatro categorías: aprestar, preparar, cocinar y servir. (1982: 56-57)



Contenedores Kubus, W. Wagenfeld, 1938. [👁️] Zuffi, Stefano, [dir.] *La Storia dell'arte*, n. 19, “Nuovi orizzonti creativi”, Milano: Mondadori, 2006: 186

“[...] en un rincón del antiguo planchador donde se había instalado una cocina de gas y una nevera que a estas novedades habían quedado reducidas las grandes cocinas de antaño” (RR: 181)

En algunas ocasiones el esfuerzo de arquitectos y diseñadores no va más allá de crear armonía vacua, carente de la propia esencia funcional y operativa. Tomando un caso concreto, un objeto casi mítico por su alcance visual y capacidad de repro-



Spremeagrumi Juicy Salif, Philipp Starck, (1991). [📷] Zuffi, Stefano, [dir.] *La Storia dell'arte*, n. 19, "Nuovi orizzonti creativi", Milano: Mondadori, 2006: 247.

ducción, el exprimidor manual de Starck [📷]. Veamos: no teniendo asas es imposible girar el cítrico sobre la punta. Si agarramos con la mano libre una pata, las otras dos tienden a vencerse. Si logramos encontrar un asistente para sujetar las otras dos patas y un vaso de las medidas oportunas que se encaje en la cavidad cónica que se conforma bajo la punta... es posible que entonces el zumo se desvíe y caiga fuera del vaso. No seguimos con otros posibles desastres que hemos experimentado y que hacen del exprimidor un enser inútil pero ¡bellísimo! Dado que el espacio cocina debería valorizarse no solo como lugar productivo sino como provocador de los sentidos, y regulador del grado de comunión con la autenticidad material, bienvenido sea para crear ambiente.

Anteponemos los utensilios prácticos, el aire impregnado de aromas alimenticios, los muebles cómodos para acoger nuestras necesidades de trabajo, la vivacidad de la luz en las superficies e instrumentos que llevamos entre manos... Compartimos la conclusión de Aicher:

“Las cocinas actuales, con su claridad de diseño, redundan en una estética de la pasividad y la representación, Son bonitas, pero en ellas no hay acción. La estética de la acción crea un orden de otra clase: el de la flexibilidad y la movilidad. Tiene el atractivo y el estímulo del caos, sólo que, ¡ay si algo está en el lugar que no le corresponde! El orden como ayuda a la iniciativa y, por ende, a la improvisación, no es hoy, todavía, tema del diseño. El diseño se identifica con una estética estática, con una apariencia que pide una reverencia como sólo la pide aún el arte. Y con ella nada podemos hacer.” (1982: 110)

Las mujeres de mi familia llevaban fragancias intensas: mi madre usaba un aceite de rosa búlgara. Pero creo que mi perfume preferido es el de la lejía con un toque de tabaco. Tenía una tía que apenas terminaba de limpiar la cocina, se sentaba y se encendía un cigarrillo, escuchábamos música y bebíamos el café juntos. Yo no fumo, pero me gusta que la gente lo haga en casa porque me transporta a aquellos momentos.

Mika, cantante libanés¹

Pero ¿qué dicen del hogar sus habitantes? Allí han aprendido el habla y la interpretación de los ruidos [...] Una enciclopedia se desprende del sonido de la nevera y de la cisterna, de los pasos de la madre y de la tos del padre que se acerca.

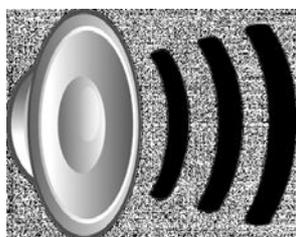
Los habitantes del hogar pueden decir: toda la casa huele a carne, a hervidos, a tabaco, a excrementos mezclados con la tapicería estampada, a detritus de la memoria rociada con la colonia a granel.

Vicente Verdú: 96

2.7

LOS OLORES Y SONIDOS QUE AGRADECEN LOS SENTIDOS.

1. Mika para la campaña del perfume de *Hugo Boss Man*, *Vanity Fair Italia*, n. 16. 27.04.2011 (261).



Símbolo de la difusión del sonido.
[🔊] [www. Google.it](http://www.Google.it)

¿Qué tienen en común los olores y sonidos? En primer lugar son invisibles. No es anecdótico que estudiando el espacio les prestemos la atención que hasta ahora en el mundo del arte ha estado relegada a la especificidad musical y «perfumística-etnológica», y que ha ignorado cualquier otra percepción que no fuere la estrictamente visiva para el resto de las Artes.

En este capítulo, más que en ningún otro, el espacio se interioriza, se abstrae; así como el fenómeno visivo es fácilmente transmisible, el sonido y el olor que atañen a los dos sentidos potencialmente más creadores de memoria sensorial, resultan difíciles de catalogar; precisamente por esto, no se comparten ni se evalúan con el rigor del orden y la comparación. Podemos añadir además que las sensaciones recogidas por el oyente y el olfateador van a depender no sólo de ese bagaje de experiencias, cultura, intenciones individuales, (común también a la experiencia visiva) sino



Café humeante.
[📷] www.fondos7.net

además de una amplia periferia de determinantes. Tratándose del ámbito arquitectónico, donde uno de los contenidos que encierra es «aire», y siendo éste el medio en el que por excelencia se incuban y propagan ambos fenómenos, es de nuestro interés ver las aportaciones que incorporan al ambiente doméstico. Así mismo, otra característica que los acomuna es su naturaleza expansiva e invasora, difícilmente controlable. Olor y sonido, también quedan coligados por su capacidad indiscutible a la hora de proporcionar las percepciones más indelebles en nuestra memoria sensorial. Como ya hemos dicho, sirva de ejemplo el texto magistral de Sampedro en el que evoca y revaloriza la voz de la «casa»:

“Algo de bueno habían de tener estas casas; este silencio de muertas. Claro, el hormigón ahoga los ruidos, como ataja los ríos en los embalses... ¡Muertas están, sí!... En cambio allí las casas viven, niño mío, en su madera y en su adobe; hasta en sus piedras, porque son de la misma montaña en que están. Y como están vivas, hablan, lo charlan todo; más aún de noche, como las viejas que no pueden dormir. [...] Yo de chiquillo no entendía su habla, ¡era tan distinta de los ruidos montunos, arriba con el ganado! Las casas tan huecas me asustaban y yo me pegaba al cuerpo de mi madre buscando amparo, pero al revolverme, cric-cric, la paja del maíz protestaba en el jergón. Me quedaba quieto y entonces todo eran chasquidos, tableteos, chirridos alrededor... ¡qué sé yo! Como si la casa entera se meneara también sobre la tierra para acomodarse mejor y le sonaran las coyunturas; pero no era nada de eso, lo acabé comprendiendo; era que ella contaba cosas, la muy parlera. Con el tiempo aprendí a escucharla, como tú aprenderás, angelote mío, porque voy a enseñarte todo lo que importa... Ya sé, ya sé, me queda poco tiempo, pero me basta: en la vida sólo importan unas pocas cosas. Eso sí, hay que saberlas muy bien sabidas para no fallar nunca. [...] Me escuchas, claro... Bueno, pues yo aprendí el habla de la casa; miento, las hablas; pues cada parte tenía su lengua... Mira, de pronto sonaba la escalera, chas-chas, uno tras otro sus peldaños, el penúltimo flaqueaba, chillaba más... Así sabíamos que bajaba el señor Martino del piso alto, donde también dormían el ama y la hija. ¿Y a dónde iba el amo a esas horas?, dirás tú. Según. Si rompía a hablar el pasillo hacia la cocina, ta-ta, pisadas bien firmes, era que al amo le apetecía retozar con la Severina, la Agnese o la moza que por entonces le alegrara la pajarilla. Si al callar la escalera

no se oía nada, entonces el amo pisaba la tierra del zaguán y la tierra no tiene voz, sólo habla tocándola y oliéndola. El amo iba camino de la cuadra, a echar el ojo a los animales, que le recibían con sus relinchos, mugidos y pateo de cascos, como ellos hacen... ¿Y sabes cuándo había que estar más al cuidado? Cuando, en callando la escalera, resonaban, ton-ton, los tablones del pasillo que daban a nuestra cámara de gañanes, donde dormíamos. [...]

A veces entraba entonces por la ventana un mozo que había salido por ella a encontrar a su moza y también había oído a tiempo los tablones; ¡qué cabreo, dejar el regodeo a la mitad!... El amo, si se daba cuenta, decía desde nuestra puerta, con el farol en alto: “Mañana hablaremos, Mutto —o Turiddu, o el que fuera—, que quien de noche se afana, de día se agalbana...”. Ya te digo, una chismosa, la casa. ¡No disimulaba ni el tris-tris, tris-tris, aprisa, más aprisa, de la madera fina en la cama de los amos, arriba!... Todo lo parlaba: malas noches, regodeos, enfermos, partos... Y la muerte, no digamos; sólo que en los velatorios era al revés: ella callaba y todos cuchicheábamos como en un mal sueño, como hablándole a ella, a la abuela que sabe de la vida.

La mente del viejo se queda en suspenso, cavilando: acaba de decir una verdad que nunca antes se le había ocurrido. Cuando sobrevénía una muerte la casa parecía decirles en su silencio: «No os apuréis, aquí quedo yo en pie, siempre, para que sigáis viviendo vosotros». Eso decía, sí, y además, además... ¿Sabes, angelote mío? Ahora descubro que nuestras casas no chochean como yo te decía; es que nos hablan de los demás para que sepamos vivir juntos y hacernos todos compañeros, como partisanos en esta guerra que es la vida, porque un hombre solo no es nada... Eso nos enseñan ellas y por eso, en estas casas muertas de Milán, no se aprende a vivir juntos... ¡Esos rascacielos que le gustan a Andrea, llenos de gente sin conocerse, sin hablarse, como reñidos!” (JLS: 184-85)

2. También denominado: orientación hedónica.

Los dos fenómenos, sonoro y olfativo, se mueven en un espectro de agradamiento bipolar² que van, en el caso del sonido, del ruido (–) a la armonía (+) y, en el caso del olor, del hedor (–) al perfume (+).

“Entonces golpea su rostro el hedor violento y familiar de la casa. Los relentes de la cocina, los del lavadero, las respiraciones mezcladas del viajante y del matrimonio sin hijos, el perfume barato de la criada y el más caro -pero apenas hay diferencia- de la niña de la casa y el de la vieja que es como a violetas.” (LMS: 114)

La concreción de este parámetro, es estrictamente personal ya que está establecido, no sólo por la dimensión física, sino también por toda la memoria perceptiva que constituye al sujeto, “La casa era grande, muy grande: la recordaba perfectamente. Olía mal. Un olor como a retrete y a rata” (IA: 96), su cultura, su capacidad sensorial, sus expectativas...

“En cada instante asistimos al prodigio de la conexión de las experiencias, y nadie sabe mejor que nosotros cómo sucede eso, ya que nosotros somos ese nudo de relaciones.” (Day, 1990: 204)

En el espacio doméstico constatamos tres resultantes de procedencia u origen distinto: uno, los sonidos/olores que produce el mismo habitante; “Olería la habitación como ahora olía a humo de cigarros, a la colonia fuerte que su padre usaba [...]” (AP: 114) Dos, los que ocasiona el propio espacio doméstico, es decir los sonidos/olores inherentes a su fisicidad; “Podía caminar a oscuras por esa casa, había sido la mía y uno conoce las distancias y [...] sabe hasta en qué punto del pasillo chirría la madera cuando se la pisa.” (JM: 292) “En el silencio de las habitaciones, el incesante chocar de los insectos con las bombillas encendidas.” (IA: 7) Y, tres, los que provienen del exterior.

“El olor del almacén en el verano era tan penetrante, que sofocaba. En cuanto el padre llegaba del trabajo y se aseaba, se marchaba rápidamente [...] o mandaba cerrar todas las ventanas, aunque hubiera que sudar la gota gorda.” (IA: 152)

“[...] cada vez era más potente la voz de María, la mujer que vivía en el tercer piso, cuyos boleros oíamos por las mañanas desde el planchador, notas de ruiseñor que se cimbreaban de una pared a otra del patio como en una caja de resonancia [...]” (RR: 63)

Todos ellos se amalgaman e impregnan la totalidad del ambiente siendo difícil sustraerse a su invasión o contener su avance, “[...] ante el olor a verano inminente, que llegaba

mezclado con el ruido del tráfico [...] y lo invadía todo.” (PT: 95).

3. Citado por Massimiliano Biscusso, “Il naso dei filosofi e l’aroma del materialismo” en Antomarini, B. *Le tattiche dei sensi*. Roma: I libri di Montang, 2000: 20.

4. **actitud**. (De *acto*) Postura del cuerpo humano, especialmente cuando es determinada por los movimientos del ánimo. ||3. Disposición de ánimo de algún modo manifestada. (DRAE)

5. **aptitud**. (Del lat. *aptitudo*.) ||2. Suficiencia o idoneidad para ejercer un oficio o cargo. ||3. Capacidad y disposición para el desempeño o ejercicio de un negocio, industria, arte, etc. (DRAE)

El mecanismo de «lucha» u obstaculización es de índole «material» y «estructural» y se concreta en los múltiples sistemas de cerramiento. “Con respecto a los olores, apunta Emanuel Kant, estamos obligados «a compartir lo que porten»”³

Centrándonos en el sujeto/morador, éste presenta dos actitudes⁴/aptitudes⁵ (aclaramos en nota los dos términos ya que el primero aludiría a la «conciencia» de percibir y el segundo a «capacidad» de percepción, dos acepciones bien distintas y ambas involucradas en el proceso de percepción, como hemos dicho más arriba) ante los fenómenos olfativos y audibles. En el primer caso, puede «oler» simplemente y/o puede ponderar «olfateando»;

“Se sorprendió a sí mismo olfateando la nueva habitación, como un gato. Aquella suma pulcritud olfativa; aquella coherencia de todos los datos sensoriales; el quebradizo aroma de un frasco de colonia vacío: indirecto, entrecerrado y profundo como la conciencia de un anciano.” (AP: 98)

En el segundo, puede «oír» y/o puede «escuchar». “[...] me quedé escuchando, no se sentía ningún ruido dentro.” (AP: 170) Una sutil diferencia alza barreras significativas de gran importancia. Veamos que «oír» significa “percibir con el oído los sonidos.” (DRAE) Sólo percibir con el oído, no tener noticia en el cerebro. Bien distinto es «escuchar»: “aplicar el oído para oír. ||2. Prestar atención a lo que se oye.” (DRAE); es decir, implica conciencia e intencionalidad. Exactamente lo mismo sucede con el mero «oler» y con «olfatear». Es oportuno hacer la distinción porque en el espacio doméstico prevalecerá la percepción inconsciente. Normalmente, ignoramos los fenómenos «audio-olfativos» que no llaman nuestra atención, bien sea por su intensidad o bien sea por sus características excepcionales; es lo que sucede con lo «conocido», “[...] la ma-

leta sobre la cama de mi habitación, en medio de las cosas, los olores y los ruidos conocidos.” (SP: 75)

Recordemos que tanto el sonido como el olor no identificados, o fuera de lo común, son percibidos como advertencia y señal de peligro; “Su sentido de alarma no le falla y el viejo abre los ojos. ¿Qué ha sido? Un crujido, un roce, pasos cortos...” (JLS: 186). A la vez también signo, y en este caso acaecen con un significado pleno. Tomemos por ejemplo Pombo “[...] el olor de manzanas recién asadas a la hora del té [...]” (191) que con la mera evocación del olor nos sumerge en un ambiente doméstico con unas costumbres precisas, además de transmitir la experiencia olfativa. También los mismos cuerpos emanan olores, que registrados, se suman a la identidad olfativa de nuestro espacio: “Porque el olor de los cuerpos –cuando uno se acostumbra– no llega a ser molesto resultando más bien confortable. (LMS: 66)

La filiación y reconocimiento de los sonidos y olores característicos de nuestro espacio disparan mecanismos que suscitan reacciones psicofísicas; seguridad, tranquilidad, amparo, nutrición, relajación, euforia...

“Abrí la ventana de la sala por primera vez desde finales del otoño anterior y entró una mezcla de aire, monóxido de carbono y metales pesados en suspensión que en pocos segundos inundó la habitación de olor a humo de autobús; pero era un humo fresco, reconfortante, a cuya comparación la atmósfera que había ocupado la casa durante el invierno se me antojó un hálito rancio. Me encanta el olor de Barcelona, no sé cómo la gente puede sobrevivir en el campo, con ese aire en bruto que te taladra las pleuras. Me sentía tan a gusto que fumé todo el porro asomado a la ventana.” (PT: 212)

La vinculación de nuestro «estar» con el espacio se produce, precisamente, a través de la percepción sensorial múltiple, es decir, no sólo visiva. El cuerpo en su formato «integral» es el único con capacidad para calificar y definir el espacio. A través de las experiencias táctiles, visuales, olfativas, auditivas,

gustativas, establece asociaciones. “Sólo existen los actos multisensoriales. Toda experiencia del mundo, de hecho, hace intervenir varios sentidos.” (Candau, 2003: 254). En la medida en que las experiencias se hacen habituales, el espacio se identifica más con nosotros. Pero, ¡ojos! quedarnos sólo en esto sería tener una *visión* empirista, y no debemos olvidar que toda percepción presupone un cierto pasado del sujeto que percibe y una intencionalidad apostada en el futuro. “Ese olor conocido, pero inclasificable; antiguo y entrañable. Ese olor... ¡Migas!” (JLS: 128). Como bien analiza Merceau-Ponti; la función abstracta de la percepción, como encuentro con los objetos implica un acto más complejo, en virtud del cual elaboramos nuestro ambiente.

Por lo que respecta específicamente al fenómeno sonoro, en los estudios que se ocupan de “arquitectura y sonido” encontramos un único enfoque alusivo al «sonido», el del análisis de los aspectos físicos, es decir, medibles, a la vez identificados con lo negativo del fenómeno: el «ruido»⁶. Cómo insonorizar el inmueble, propuesta de materiales y estructuras más idóneas, absorciones y amortiguadores, intensidades máximas soportables⁷, causas y consecuencias catalogables que inciden en la actividad del sujeto... No se ocupan de la fenomenología del sonido; de las asociaciones que genera en el habitante, del regocijo y tranquilidad que inspiran en los oyentes los rumores, susurros, eufonías⁸, armonías...

6. Nos referimos a la arquitectura doméstica, ya que en la pública (auditorios, salas de conferencias, etc.) los criterios, obviamente son los de la positividad sonora.

7. A propósito, la norma que el Consejo de Europa establece para las zonas residenciales es de 45 dB de día y 35 dB de noche.

8. **eufonía**. (Del la. *euphonia*, armonía.) Sonoridad agradable que resulta de la acertada combinación de los elementos acústicos de las palabras. (DRAE: 925)

“No habían oído nada desde la ciudad de Londres, no les había alcanzado el rumor de las sábanas con las que yo no había llegado a entrar en contacto, ni el ruido de platos durante nuestra cena casera ni el tintinear de las copas de Château Marlatic, tampoco las estridencias de la agonía ni el retumbar de la preocupación, los chirridos del malestar y la depresión ni el zumbido del miedo y el arrepentimiento, tampoco el canturreo de la fatigada y calumniada muerte [...]” (JM: 111)

No se ocupan de la importancia, en una palabra, que tienen en

la existencia cotidiana, inclusive cuando generan emociones negativas, porque modelan la capacidad sensorial, nutren la memoria sonora y contribuyen al disfrute pleno el espacio doméstico... Todo ello no es mensurable.

“El sonido, como simple hecho sensorial en la experiencia, puede ser fuente de calma o excitación, de placer o de sufrimiento, lo mismo puede decirse de los sentidos del gusto, del olfato y del tacto. Escoger y saborear estas reacciones somáticas significa concederse placeres que son algo bien distinto del arte.” (Langer, 1953: 44)

Añadir, además, que el ruido o el silencio son relativos, no sólo es una cuestión de dB. Además de contabilizar la intensidad sonora también intervienen otros elementos asociados a este parámetro, como por ejemplo: la reiteración; una gota de agua que cae en un lavabo apenas emite sonido, pero su constante goteo molesta. Otro factor que dota al sonido de variante perceptiva es el silencio. Cuando se produce un ruido en medio de una calma total, su valor aumenta:

“Ernesta cantaba tenuemente una vieja copla. Le hubiera gustado poder dar su canto en alto, pero temía que alguien estuviera durmiendo la siesta. Podía salir malhumorada María a decirle que hiciera el favor de callar, que no alborotase, que las canciones estaban bien por la mañana, para acompañar las labores domésticas, pero que a la tarde todo el mundo [...] tiene necesidad de un rato de reposo.” (IA: 139)

Contrariamente, la habitualidad elimina el carácter de alarma e, incluso, el mundo se hace insonoro; “[...] en Madrid las alarmas se disparan solas y nadie les hace caso, son inútiles [...]” (JM: 290). Otro elemento es el del origen del ruido; por ejemplo: aquellos generados por el hombre importunan más que los producidos por agentes no humanos⁹. Así mismo, la costumbre sonora: un habitante de ciudad en la quietud nocturna del campo se siente abrumado por el silencio.

Los sonidos de la propia casa se identifican inmediatamente porque no son experiencias físicas aisladas. Se producen dentro

9. “Se soportan mejor los pidos de los pájaros salvajes que los cantos del canario del vecino” (Leroy, 1974: 28)

de un medio que origina distorsiones, reverberaciones, atenuaciones originadas en los choques con materiales y formas muy concretos: las cortinas, el armario, los jarrones de Sevres... Y repitiéndose siempre en el mismo ambiente, es natural que el reconocimiento sea automático “Oyó ruido en la puerta. Hizo ademán de levantarse, pero ya sentía los pasos de su padre por el estrecho pasillo.” (IA: 48) La disposición, texturas y geometrías de ese espacio serán determinantes en la configuración acústica de la casa.

“Chisss... silencio espeso en la habitación donde como un milagro aparecen de pronto los lejanos ruidos de la casa, un golpe de cajón en el despacho del abuelo, las notas de una sonata que repite tío Santiago en el piano, chirridos agudos y estrépito de cacerolas en la cocina sobre las voces confundidas de las mujeres, la radio de la señorita Herminia en el planchador, el canto de la vecina del tercero que entra por la ventana abierta del patio de luces, el afilador que silva en la callejuela.” (RR: 55)

Casi todos esos sonidos constituyen lo que denominamos ruidos de fondo. En algunos casos les corresponde un calificativo negativo porque resultan fastidiosos: “[...] le parece oír un prolongado ruido en el fondo del pasillo. Es el motor del frigorífico que, de vez en cuando se pone en marcha.” (JT: 31) conversaciones y música ajenas que penetran del exterior, respiración nocturna “Sonsoles, por la noche, en su habitación, lloró. Oía a través de la pared la respiración profunda de su abuela y sostenía los suspiros y jadeos, llorando mansamente.” (IA: 19) En otros casos son agradables: la música requerida, el chisporroteo del fuego, la lluvia sobre los cristales, el viento fuera, el crujir del parqué o los muebles de madera, los cubiertos y la loza en la mesa... “Mientras el agua de la cafetera borbotea y le devuelve en parte los sonidos domésticos perdidos.” (JT: 80) “Después del almuerzo [...] se dio una hora de reposo oyendo el latir del mar cerca de su cuarto.” (CC: 159)

En cuanto a los episodios olfativos, a diferencia de los sonoros,

cuya durabilidad podemos calificar como concreta y efímera, los olores se caracterizan por una secuela relativamente perdurable ya que, la materia que alcanza en su onda difusora absorbe y se impregna del mismo. En muchos casos las distintas texturas sirven de filtro con mayor o menor grado de porosidad.

“Lo olí un instante [un sostén], la tela blanca arrugada contra mi guante rígido negro, un olor a colonia buena y a la vez algo ácido. Queda el olor de los muertos cuando nada más queda de ellos. Queda cuando aún quedan sus cuerpos y también después, una vez fuera de la vista y enterrados y desaparecidos. Queda en sus casas mientras no se airean y en sus ropas que ya no se lavan porque ya no se ensucian y porque se convierten en sus depositarias; queda en un albornoz, en un chal, en las sábanas, en los vestidos que durante días y a veces meses y semanas y años cuelgan de sus perchas inmóviles e ignorantes, esperando en vano volver a ser descolgados, volver a entrar en contacto con la única piel humana que conocieron, tan fieles.” (JM: 80)

10. Varias regiones del cerebro participan en el tratamiento del mensaje olfativo (a nivel del tálamo, del neocórtex frontal y del sistema límbico). En el proceso evolutivo, el «sistema límbico», es la parte más antigua de nuestro cerebro, 70 millones de años. (Candau: 2001)



Cebolla y ajo, fácilmente identificables con nuestra pituitaria pero sin palabras que definan su olor. Al igual que sucede con el tabaco, el chocolate, el café y la casi totalidad de las especias, que en su nomenclatura coincide también la identificación de un olor, su olor.



[] [www. Google.es](http://www.Google.es)

Aunque en la cotidianidad, el sentido del olfato, no sea herramienta de supervivencia e incluso venga calificado como innecesario, es el sentido que nos vincula con las necesidades primigenias junto al sexo, al hambre y a la sed¹⁰. A través de un complejo proceso en el sistema neuroquímico, que produce hormonas como la serotonina, noradrenalina, endorfina, encefalina, etc., influye de forma decisiva en la estructura emocional.

“[...] hasta entonces, sólo había olido a goma de borrar y a pegamín. Luego [...] dejamos de tener cuarto para jugar, porque los artículos de primera necesidad desplazaron y arrinconaron nuestra infancia, el juego y la subsistencia coexistieron en una convivencia agria, de olores incompatibles.” (CMG: 162-63)

El estudio objetivo de la memoria olfativa reviste gran dificultad porque son escasas las personas que poseen una capacidad y una atención suficientes frente a los olores, es decir. se da una enorme escasez de especialistas olfativos. Al mismo tiempo, otra dificultad se presenta desde un punto de vista lingüís-

tico, ya que el léxico descriptivo específico a la significación de un cierto olor es impreciso, en muchos casos se identifica el olor con el proceso que lo desencadena o con el objeto que lo emite. Al respecto:

“La hipótesis de que la identificación de un olor resulta de la identificación visual de la representación mental del objeto que tiene ese olor podría ser la razón por la que los seres humanos no han desarrollado nunca un léxico olfativo específico. En efecto, si la identificación del olor es el resultado de un proceso visual, es lógico que el olor sea identificado utilizando descriptores visuales.” (Candau, 2007: 318)¹¹

11. También Cavalieri analizará la misma problemática (2004, 2009). Otra referencia en: Morrot, Brochet, Dubourdiou. “The color of odors” En *Brain and Language*, 2001: 79.

Pero todo ello no excluye la vinculación cierta entre el espacio doméstico y el olor;

“Un lugar debe su carácter a la experiencia que proporciona a aquéllos que pasan un tiempo en él, a las imágenes, sonidos y especialmente olores que constituyen su ambiente específico. Y estos, a su vez, dependen de las actividades a las que sus habitantes se ocupan” (Citado en Wathelet [*http*])¹²

12. Ingold, T. *The perception of the environment – Essays in livelihood, dwelling and skill*, Londres, Routledge 2000.

13. Traemos a colación un texto muy conocido, más por su capacidad ilustrativa que por su calidad literaria: “En la época que nos ocupa [...] las escaleras apestaban a madera podrida y excrementos de rata, las cocinas, a col podrida y grasa de carnero; los aposentos sin ventilación apestaban a polvo enmohecido; los dormitorios, a sábanas grasientas, a edredones húmedos y al penetrante olor dulzón de los orinales. Las chimeneas apestaban a azufre, [...]” de Patrick Süskind (1985) *El perfume: historia de un asesino*.

En épocas pasadas¹³, cuando la presencia del fuego, la ausencia del agua y de higiene repercutían directamente en una profusión de olores no siempre agradables, era evidente que, tanto el olor como el sonido determinasen la ubicación de algunas unidades espaciales dentro de la casa, por ejemplo los dormitorios, siempre distantes de las fuentes rumorosas, los baños y la cocina alejados de zonas en las que las emisiones olorosas pudieran molestar o incomodar, como ya hemos visto que proponía Palladio más arriba. Con la evolución del posicionamiento del espacio cocina-comedor, podemos observar hoy que la relación con el mundo de los alimentos ha sufrido una revalorización, por lo que la incorporación de los olores, inherentes al proceso de almacenamiento, preparación e ingestión se han asumido sin grandes dramas arquitectónicos, fenómeno paliado, eso sí, por las campanas extractoras, los cierres herméticos y ambientadores que distorsionan tímpanos y pituitarias, degenerando la percepción «natural».



Un normal avituallamiento que se encuentra en las despensas hoy. [] www. Google.es

14. “*El esposo*, Tu plantel es un vergel de granados, | de frutales los más exquisitos, | de cipreses y de nardos. | De nardos y azafrán, | de canela y cinamomo, | de todos los árboles aromáticos, | de mirra y de áloe | y de todos los más selectos balsámicos, [...] *La esposa*, Levántate, cierzo; | ven, austro, | Oread mi jardín, que exhale sus aromas. | Venga a su huerto mi amado | a comer de sus frutos exquisitos.”
(*El Cantar de los cantares*, Canto 4, 13-16. Nacar Fuster.)

15. Neologismo inventado por LMS, del francés *demi-monde*, personas equívocas, de mala reputación

16. A propósito está la constatación de Helen Keller, la cual era capaz de detectar la angustia, el miedo, la satisfacción, etc. de las personas cuando se aproximaban.

“Abre el armario: en su despensa del pueblo le asaltaba una ráfaga de olores, cebolla y salami, aceite y ajos. Aquí ninguno; todo son frascos, latas, cajas con etiquetas de colorines, algunas en inglés.” (JLS: 26)

Un fenómeno que distorsiona los olores identificativos del espacio doméstico es la sobreposición de olores químicos sintéticos, práctica que coincide con el intento de camuflar los olores corporales considerados desagradables por una determinada cultura (cada vez más globalizada). A pesar de ello cada ser humano tiene un olor propio independiente del lavado y del perfume que endosa, el cual, de forma no consciente, se interpone como elemento relacional entre uno y otro individuo. En el ámbito del erotismo y de la sexualidad, el olor ocupa una función determinante de atracción o repulsión¹⁴.

“En la mecedora la muchacha se echaba hacia atrás, dejaba caer la cabeza sobre un respaldo bajo y arqueado y su cabellera - más abundante que lo fuera nunca la de las dos madres- colgaba en cascadas ondulantes que el movimiento ardientemente entrelazaba y de las que los reflejos dorados se difundían hasta llenar todo el salón-comedor de un como aroma visual que a todos envolvía permitiéndoles permanecer en silencio sin que el tiempo pesara sobre ellos. [...] También ellas gozaban con sensualidad viril de la apariencia de una sustancia que así entregada sólo promesa era, pero que así promesa tan altamente se manifestaba inundando la realidad opaca del salón-comedor y transformando hasta el hedor de comida apenas ingerida y naranjas recientemente abiertas en otro perfume -semejante pero tan distinto- de banquete parisino con demimondenés¹⁵ y frutas traídas desde la violenta fecundidad del trópico.” (LMS: 44)

“El olor de cada ser humano es su firma en el espacio” (Le Bretron, 2006: 224) De igual forma podemos afirmar que los objetos están impregnados de olores propios y adquiridos. Todo el espacio contiene las huellas de los olores que habitan en ellos, sean personas o cosas e incluso emociones¹⁶.

La tendencia a eliminar los olores naturales del propio cuerpo, percibidos como desagradables, y por extensión, los del espacio en el que son difundidos, tiende a uniformar y a generar

percepciones más limitadas. (Le Breton, 2006: 204)

Afortunadamente, cada vez son más los estudiosos que abordan la incidencia del espacio doméstico-familiar como fuente de procesos y formación de capacidades sensoriales que, sin duda repercuten en el «arte de vivir bien». Por lo cual, las quejas que Sussanne Langer emitía en 1954, pudieran estar quedando desterradas:

“Porque su obra [de los artistas] es considerada como triunfo espiritual y título de grandeza por el entero grupo social. Pero el simple epicureísmo difícilmente consigue tanta fama: los chef, los perfumistas, los decoradores, que producen los instrumentos de placer sensible para el uso de los otros, no por ello son considerados faros de la civilización y creadores inspirados...” (44)

Recordemos que las casas habitadas rezuman ruido, fragancia, bullicio, tufo, grito, aroma, rumor, esencia, eco... porque cualquier cosa (materia que emana su propio olor) que entra en contacto con otra cosa (con otro efluvio), cualquier movimiento, produce sonido y olor. Cuando impera el silencio, la oscuridad y el «alcanfor», que intenta encubrir con su intensidad y distorsión el olor inequívoco de muerte¹⁷, ya no queda vida:

“La casa entera casi a oscuras permanecía en silencio, suspendido en el aire estancado y en la insonoridad del ambiente el olor a alcanfor que desde hacía días la mantenía en un tono pardo, oscuro, como una fotografía antigua. [...] cuesta mucho morirse.” (RR: 15)

17. Casi todas las culturas distinguen el olor a vida y el olor a muerte. (Le Breton, 2006)

2.8

TUMBADOS: EL SUEÑO, EL DESEO, LA REPRODUCCIÓN Y LA MUERTE.

1. (Del ár. *al-qubba*, la cúpula, la bóveda) Aposento destinado para dormir. (DRAE) En Oriente directamente en el suelo. En la cultura occidental el elemento mueble determina completamente el significado, el uso, la simbología y la percepción del contenedor y, además, constituye en sí un microespacio dentro del mismo.



2. Mariás se refiere a **Bartolomeo Veneto**, el cuadro al que alude es el “Supuesto retrato de Lucrezia Borgia” que se encuentra en el Städel Museum, Frankfurt. [📄] http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo_Veneto_001.jpg

No hay duda de que la cama es el núcleo del espacio **alcoba**¹. Por lo tanto, ocuparnos del lecho nos da la posibilidad de indagar en el carácter de la totalidad del dormitorio, también llamado, cuarto, habitación, aposento, pieza, cámara... y obtener valiosa información sobre sus habitantes y sobre cómo habitan ese espacio; en el siguiente ejemplo de Mariás, en las primeras páginas de *Mañana en la...*, la descripción y taxonomía (que hemos excluido) nos ofrece una visión estándar de la morfología de este espacio hoy:

“Miré hacia las paredes de aquella alcoba [...]. Había un espejo de cuerpo entero frente a la cama, como si fuera la habitación de un hotel (un matrimonio al que gustaba mirarse, antes de salir a la calle, antes de acostarse). El resto, en cambio, era un dormitorio doméstico, de dos personas, había rastros de un marido en la mesilla que había a mi lado (ella se había deslizado desde el principio hacia el que ocuparía cada noche, algo indiscutible y mecánico, y cada mañana) [...]. La televisión estaba a los pies de la cama, al lado del espejo, gente cómoda, durante un instante se me ocurrió ponerla con el mando a distancia [...]. En la pared de la izquierda había una reproducción de un cuadro algo cursi que conozco bien, Bartolomeo da Venezia el pintor, está en Francfort² [...]; en la de la derecha había armarios empotrados pintados de blanco, como los muros. Había también dos sillas con ropa sin recoger, tal vez sucia o tal vez recién limpia y aún sin planchar, la luz de la mesilla de Marta no alcanzaba a iluminarlas bien. En una de las sillas vi ropa de hombre, [...]. Aquellas prendas aún respiraban. En la otra silla había ropa de mujer en cambio.” (JM: 17-19)

Desde un punto de vista formal la cama está constituida por un armazón de madera u otro material resistente que se sostiene en cuatro puntos de apoyo. Además:

“La cama (o, si se prefiere, el catre) es un espacio rectangular,

más largo que ancho, en el cual, o sobre el cual, uno se acuesta normalmente en sentido longitudinal, [...] es un instrumento concebido para el descanso nocturno de una o dos personas, pero no más.” (Pérec, 1974: 37)

El uso claramente occidental y su origen queda circunscrito al área mediterránea (greco-romana). Hasta mediados del siglo XIX el único material con el que construía era la madera, cinchas de cuero a modo de somier y lana como relleno. En la Exposición universal de Londres, 1851, aparecen las camas metálicas, de hierro y bronce, lo cual repercutirá en la higiene del descanso, aunque en el espacio doméstico no se incorporará hasta bien entrado el siglo XX. Contemporáneamente se conforma el mobiliario que constituye, aún hoy, el dormitorio tipo. Además de la cama, armario de luna, tocador, mesillas y butacones. “un armario ropero con luna y la cama de matrimonio alta estilo imperio” (LMS: 23). Paulatinamente, se añadirán a las mantas, las sábanas y la colcha. (Perrot, 2009; Giménez Serrano, en Blanco Esquivias, 2006)

3. Protección de la humedad, alejamiento de posibles agresiones de animales, aislamiento térmico, etc. El mismo Covarubias en una posible etimología de la palabra dice: “Muchos quieren que sea nombre hebreo de [kamar], camar, que vale revolverse, resoplar, calentarse. Todo esto se hace en la cama, revolviéndonos de una parte a otra, roncando y abrigándonos con la ropa, y el mismo sueño despierta el calor natural. O del verbo [qum], camta, camti, que vale lo mismo que levantarse en alto; porque la cama siempre se ha de poner en alto, por la humedad que puede cobrar estando en el suelo o cerca dél. Y así entienden muchos aquel refrán: «Cena poco, y come más, duerme en alto y vivirás». Y del mismo verbo [qum], se dijo [qmh] [qama], cama, cosa alta; y tómake por la cama o lecho levantado del suelo, según lo advierte el padre fray Pedro de Palencia.” (Versión pdf)

4. Sustracción a las fuerzas terrenas, acercamiento al cosmos...

5. **mónada**. Del gr. monḗj,-ḗdoj, unidad. (DRAE)

“Cuando vinieron del pueblo yo ya se lo dije, que no encontraría nunca casa. [...] Porque por de pronto se me metieron en la cocina con un colchón que había traído del pueblo y allí a dormir, todos arrojados.” (LMS: 38)

Volviendo a la pura fisonomía de la cama, dos características le son innatas. Una, la suspensión; el significado de esta separación de la tierra responde a causas funcionales³ aunque, también está cargado de connotaciones simbólicas⁴, y dos, una superficie plana a la medida de las dimensiones humanas “el espacio individual por excelencia, el espacio elemental del cuerpo (la cama-mónada⁵).” (Pérec, 1974: 36) Al mismo tiempo existe una propiedad, por encima de todas las demás, que le es intrínseca y auspiciosa: la comodidad.

“No recordaba Julián haber dormido nunca tan a gusto durante tantas horas. Y, desvelado ahora, recordó las siestas de sus últimos tres meses, únicamente interrumpidas por la hora de merendar. «Aquí estamos a cumplir, no a sufrir» solía decir Jose-

fa, la doncella [...] «¡que ya bastante sufre una con la vida!»” (AP: 32)

“Tal vez sea que me voy haciendo viejo y que se me cansan los huesos de sostenerme, pero para mí una buena cama tiene más importancia que una buena comida; casi le diré que me alimenta más.” (IA: 107)

No es necesario recordar el tiempo de uso, casi un tercio de nuestra vida la pasamos acostados, y la actividad a la que está destinada prioritariamente: el reposo, para recalcar este requisito. Traemos a colación un texto literario, ajeno a nuestras novelas de referencia, pero que refleja hasta qué punto es importante este artefacto en nuestra vida cotidiana, y da cuenta de algunos problemas adyacentes a solventar su adquisición:

“La noticia de su muerte no sorprendió del todo a nadie en la Asamblea Nacional; allí era conocido, sobre todo, por las dificultades que tenía para comprarse una cama. Había decidido la compra hacía meses; pero no conseguía concretar el proyecto. Por lo general, la gente contaba la anécdota con una leve sonrisa irónica; sin embargo no es cosa de risa; comprarse una cama, en nuestros días, presenta sin duda considerables dificultades, y hay motivos para llegar al suicidio. Para empezar hay que prever la entrega y por lo tanto, en general, tomarse medio día libre, con todos los problemas que eso conlleva. A veces los repartidores no aparecen, o bien no consiguen subir la cama por la escalera, y uno corre el riesgo de tener que pedir otra media jornada libre. Pero, entre todos los muebles, la cama plantea un problema especial y doloroso. Si uno no quiere perder el respeto del vendedor está obligado a comprar una cama doble, aunque no le vea la utilidad y tenga o no sitio para ponerla. Comprar una cama individual es confesar públicamente que uno no tiene vida sexual, y que no cree que la tendrá en un futuro ni cercano ni lejano (porque las camas, en nuestros días, duran mucho tiempo, mucho más que el periodo de garantía; es cosa de cinco, diez, incluso veinte años; es una seria inversión, que compromete prácticamente durante el resto de la vida; las camas duran, por término medio, mucho más que los matrimonios, la gente lo sabe perfectamente). Incluso si compras una cama de 140 pasas por pequeño burgués mezquino y tacaño; a ojos de los vendedores, la cama de 160 es la única que vale la pena comprar; y entonces mereces su respeto, su consideración, incluso una ligera sonrisa de complicidad; sólo te dan estas cosas con la cama de 160.” (Houellebecq, 1994: 77)

En el contexto de la casa, la alcoba constituye el espacio más privado, junto con el baño, a los cuales tendrán acceso sólo los propios usuarios. Observamos que el carácter cada vez más íntimo es correlativo a la evolución que, a lo largo de la historia, surge del proceso de civilización, éste directamente relacionado con la variación en el grado de vergüenza que, a su vez, se hace extensivo como supresión de los impulsos (Norbert Elias, 1939). Hoy se ha eliminado la desnudez como práctica natural frente a los desconocidos, se tiene conciencia del propio cuerpo y, por otra parte, el nivel económico permite la segregación en aras de un aumento de la comodidad: dormir solos significa evitar roces, ruidos, olores, acomodar luz y temperatura a las exigencias individuales:

“Es su cuarto, ¡créame, no consiente que se lo arreglemos mejor! Y esa manta viejísima ha de estar siempre encima de su cama. ¡Tiene unas manías!
Hortensia entra, conmovida. Esa manta es sin duda la que llena el cuarto de olor a él.” (JLS: 290)

...y la que hace de ese espacio el lugar propio, identificable y con el grado de acogida que genera el auténtico bienestar. “Sonsoles se encerró en su habitación. Llamaban constantemente a su puerta. No respondía.” (IA: 24)

A lo largo de la historia tanto la fisonomía del lecho como su ubicación, el significado y los usos sufren variaciones. En principio el lugar para el reposo era el simple suelo cubierto de follaje, en cualquier rincón del habitáculo compartido;

6. **yacija**. “Lecho o cama pobre, o cosa en que se está acostado. || 3. Sepultura, lugar en que está enterrado un cadáver || 4. Ser uno de mala yacija. fr. fig. Ser de mal dormir.” (DRAE)

“Evoca también otras yacijas⁶ de su agitada vida: la dura tierra de las majadas pastoriles, el jergón cuartelero, el heno seco de los pajares, la hierba extendida sobre roca en la cueva cuando era partisano, los colchones campesinos de maíz chascando como sonajas bajo el retozo amoroso...” (JLS: 21)

Más adelante, en el devenir del proceso de configuración de este espacio, aparece el mueble contenedor, del cual se tiene constancia material y gráfica en Egipto y Medio Oriente. Ci-

tando a De Fusco:

“Es lícito considerar que los principales tipos de muebles heredados de Egipto y de Mesopotamia fueron ampliamente usados en Grecia y que las sucesivas épocas no hayan hecho otra cosa que redescubrirlos o quizá reinventarlos después de largos periodos de casual olvido, otra consideración que podemos hacer es la sustancial invariabilidad que los muebles más importantes presentan en toda la edad clásica, desde la Grecia arcaica al Helenismo, desde Etruria a Roma.” (1985: 9)

7. Cama con estructura de madera con un entretejido de cuerda a modo de somier y cuatro patas. Se cubría con un colchón y profusión de cojines.



Escena de cama, part. de una crátera, Cuma, siglo IV a. C. (Nápoles, Museo Arqueológico Nacional) [10] De Fusco, 1985: 15.

8. **Cama turca:** especie de sofá ancho, sin respaldo ni brazos, que puede servir para dormir en él. (DRAE)

Así, encontramos el *Kline*⁷ en Grecia que se convertirá en *triclinium* en Roma, ambos comparten no sólo su morfología sino también la colocación lateral contra el muro y el auxilio de pequeñas mesas para apoyar viandas u otros elementos, ya que su uso no se circunscribía sólo al descanso [10]. Todavía hoy encontramos esta ubicación descentrada y la simplicidad estructural del lecho:

“la cama, que está apoyada contra la esquina, una cama turca⁸; de día se ponían almohadones y servía para tirarse en los ratos de aburrimiento, es fácil de pintar: un simple rectángulo sin cabecera, las dos líneas un poco curvas de la almohada, la vertical del embozo y el resto del espacio cuajado de tildes de eñe, imitando el dibujo de la colcha.” (CMG: 13)

9. Gedion escribe, “Este estado de profunda inseguridad social y económica sugería a los mercaderes y a los señores feudales llevar consigo, en los límites posibles, sus haberes [...] De ahí, en la palabra “mueble” el significado del objeto móvil, transportable.” S. Gedion, *L’era della meccanizzazione*, Milano; Feltrinelli, 1967: 263.



Cama sobre peana, Beato angélico, Pala del altar de San Marco, Venezia 1442 ca. [10] Forino, 2001: 47.

En los primeros tiempos de la Edad Media la cama repite la forma propuesta anteriormente, perdiendo suntuosidad en las decoraciones y añadiendo la peculiaridad de ser transportable⁹. Se sustituyen las cuatro patas por dos caballetes, fácilmente plegables; a la vez, en los periodos de estabilidad, aparecen ampliadas las dimensiones hasta alcanzar más de tres metros y medio de anchura, por lo que resulta evidente que el uso era común a toda la familia e incluso al servicio y huéspedes. Para dar solidez a estas dimensiones se origina una estructura más maciza en la que el plano se apoya sobre una peana que amplía los límites alrededor del lecho; a su vez hace las funciones de cajonera o arcón [10].

“La pequeña habitación estaba hecha de tableros algo abarqui-llados por la humedad, pero en lo esencial lisos. Las hendidu-

ras entre los tableros habían sido tapadas con trapos viejos consiguiendo así un compartimiento estanco. Las jaulas estaban colgadas artísticamente al tresbolillo, procurando una distribución armoniosa de los huecos, de las luces y de las sombras como en una pinacoteca cuyo dueño -excesivamente rico- ha comprado más cuadros de los que realmente caben. En el suelo de esta reducida habitación había un gran colchón cuadrado. Por un lado entraban los cuerpos del Muecas y su consorte, por el otro lado los más esbeltos de sus dos hijas núbiles. En el pequeño colchón del aposento anterior en que se había sentado don Pedro, solía dormir un primo que ahora estaba en la mili. Pero seguían durmiendo los cuatro juntos en el colchón grande por varios motivos: porque los cuatro cuerpos juntos elevaban la temperatura de la cámara estanca (así pasaban menos frío, así estaban también mejor los ratones según la teoría del Muecas). Porque ya se habían acostumbrado. Porque al Muecas le agradaba tropezar de noche con la pierna de una de sus hijas. Porque así las tenía más vigiladas y sabía dónde estaban durante toda la noche que es la hora más peligrosa para las muchachas. Porque se necesitaban menos sábanas y mantas para poder vivir, habiendo sido por el momento pignoradas las que utilizaba el mozo en edad militar.” (LMS: 65-66)



Cama con cortinas, Paolo di Giovanni Fei, *Nacimiento de la Virgen*, part. 1389, Pinacoteca Nazionale di Siena [📖] Fiorino, 2001: 45.

Hasta el siglo XVI será frecuente todavía este tipo de apoyo y separador entre el cuerpo y el suelo. La exigencia de intimidad comienza a manifestarse a partir del siglo XIV, plasmándose en la fisionomía del mobiliario, en un primer momento, mediante el empleo de cortinajes separadores, creando microespacios de mayor intimidad y cierta confortabilidad térmica [📖];

“Oyéronse unos ruidos secos y confusos en la parte de la chabola oculta a la vista desde la entrada por una tela colgante de color rojizo y naturaleza indefinida [donde estaba acondicionado el dormitorio].” (LMS: 59)

Más tarde, ya bien entrado el siglo XVIII, se proyectará la casa con ambientes específicos para el descanso. Muy lentamente, desde los palacios a las casas con blasón, a los ricos hacendados, para llegar a la casa burguesa de la ciudad en el XIX, los dormitorios y, dentro de ellos, el posicionamiento del lecho sufrirá un cambio; abandona paredes y rincones y se instala en el



Dormitorio de Fernando II, Palacio Real de Caserta. [📷] D'Amato, 1992: 165.

10 Al respecto, ya en una época más reciente: “[...] las puertas de los dormitorios deberían instalarse en una esquina de la habitación y no en el centro de la pared. Una parte de su utilidad es la de ejercer como pantalla cuando están abiertas. Así, si se está reposando, no se es visto desde el exterior [...]” escribe en 1904 A. Mitchell, Citado en *Architettura dei luoghi domestici*, Cornoldi: 107.

11. *Storia del arredamento. Dal '400, al 900*. Milano: Franco Angeli, 1985.



Alcoba minimalista, *Casa Santa Margarita*, Mallorca, 2001. Tarruella-López [📷] Costa, 2008: 46.

12. Situada al alcance de la mano, normalmente alberga el teléfono, elemento que conecta con el «fuera», y la luz, elemento que desconecta de la oscuridad, pero no sólo.

centro con un lado menor todavía vinculado al muro, la cabecera. “[...] la cama con baldaquín en el centro de la gran pieza.” (RR: 18) [📷]

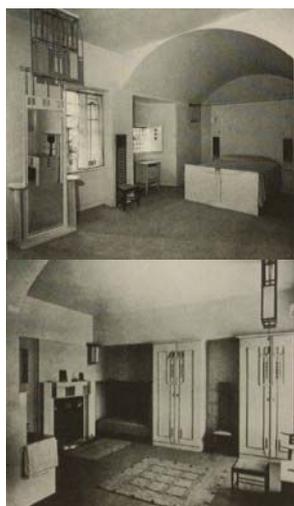
Con el paso del tiempo se va configurando también la disposición estructural de puertas¹⁰ y ventanas, luces y sistemas de calefacción.

No vamos a entrar en la evolución estilística ni en las distintas tipologías del mueble cama, argumentos de los que se ocupan los estudiosos de decoración, anticuariado, diseño o historiadores del arte como Renato De fusco¹¹ ya que excede nuestro trabajo. Señalamos, por estar directamente relacionado que, tras la espacialización de la privacidad, la alcoba se irá enriqueciendo en mobiliario. La tendencia opuesta también comienza a vislumbrarse con el movimiento moderno, aunque llevando el diseño y la presencia tegumentaria a la esencialidad no se prescinde del mobiliario estandar. “No había nada [excepto la cama] en el cuarto, que había cobrado el aspecto de una celda de monje.” (AP: 86) [📷]. En caso contrario, los muebles obedecen a la maximalización de dos objetivos bien precisos: la comodidad y la intimidad. Entre ellos resultará común, **la mesilla de noche**¹²: “Me despierta el sonido del teléfono, lo cojo a tientas, [...] al dar la luz, he tirado un vaso de agua que había en la mesilla [...]” (CMG: 27), “Julián apagó la luz de su mesita de noche.” (AP: 35). **El armario**; “Revolvieron los cajones de las mesitas de noche, los del interior del armario ropero, los del que había sido el tocador de su abuela [...]” (RR: 329), como vemos también un **tocador**, en muchos casos con espejo (residuo del *boudoir* francés) denominado con términos variables; “Sobre la consola del dormitorio, una consola barata y algo desportillada, estaba la foto [...]” (SP: 144)

“La alcoba de Isabel y Paquita: dos camas gemelas pegadas a la pared, separadas por un estrecho paso. A los pies, a la dere-

cha, entrando, un tocador «vestido» de raso rosa, un espejo biselado, viejo, bueno; el tocador, cubierto con un cristal, muestra frascos, tubos, limas, polveras, cajas de vidrio, otras de porcelana.” (MA: 66)

Y como hemos enumerado anteriormente, completa este espacio algún tipo de **silla**, butaca o sillón a modo de apoya vestidos. “[...] abre el armario, el viejo recorre esa celda con la mirada. Cortinillas tapando la ventana; una mesilla con una lámpara, una estampa confusa con algo como pájaros; una silla...” (JLS: 20) “Se sienta en la blanda cama, ofrece el sillón con un gesto.” (MA: 59)



Dormitorio, *Hill House*, Charles Rennie Mackintosh, Helensburgh 1902 [🖼️] Cornoldi, 1994: 107.

Un ejemplo de evidente complejidad, armonía estética y simbólica es el famoso dormitorio de Charles Rennie Mackintosh *Hill House* en Helensburgh (1902) [🖼️] en el que podemos observar no sólo todos los elementos muebles citados, sino que, además, se ve enriquecido con un rincón del fuego que incluye diván empotrado. Este «lugar del sueño» presenta dos características que lo hacen único, la imbricación absoluta entre arquitectura y mobiliario, y la expresión material de la simbología del «yacer», no sólo en su acepción de estar tendido, sino también en la de tener trato carnal, ya que está concebida como tálamo para los esposos *Blackie* con cubrición abovedada, signo de recogimiento y protección. De ahí que sea más oportuno desempolvar el delicioso término alhanía¹³ para aludir a este espacio.

13. **alhanía**. Del ár. *al-haniyya*, el arco, el aposento abovedado. *Alcoba*. (DRAE)

Como contraposición de este idílico «lugar» para el reposo y el solazamiento, en la actualidad encontramos, y no esporádicamente, un artefacto: el «sofá-cama» que representa la desvirtualización del significado del descanso, un ejemplo nos lo proporciona Martín Gaité cuando una niña hace un uso poco apropiado del mismo... “[...] lo que me parecía más moderno era que la cama se convirtiera en diván y tirarme en ella cuando estaba sola imitando la postura de aquellas mujeres [...]”

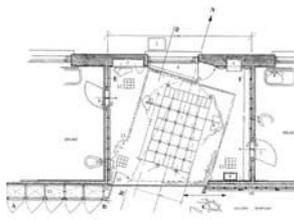
(CMG:15). En cambio, en una escena de Sampedro, que resulta cómica, vemos, así mismo, una muestra de la nefasta funcionalidad:

“El diván-cama se resiste a ser desplegado. El hijo forcejea y el viejo no sabe ayudarlo, ni quiere tampoco relacionarse con semejante máquina, tan contraria a su vieja cama. [...] Al fin cede el mecanismo y el mueble se despliega casi de golpe.” (JLS: 21)

Aparece como mero significante desubicado espacialmente: en el salón, en el pasillo o la despensa. “Dormía bajo la escalera, en un catre que abría por la noche, entre sacos de azúcar y cajas de latas de sardinas.” (MA: 150) Su propia morfología evoca inestabilidad, inconsistencia y eventualidad “*To be, or not to be: that is the question.*” En nombre de la economía (métrica) espacial, en virtud del multiuso y en aras de la improvisación, en muchos casos se hace definitivo, desvalorizando completamente el arraigo que le es innato al lecho.

Como antítesis de este artilugio descarnado puede ser conveniente aludir al “Dormitorio en una casa de campo” (1943)¹⁴ donde el arquitecto, Carlo Mollino, propone un sugestivo y completo universo de intimidad dentro del dormitorio, dotado de conexiones con el exterior, de lo más rocambolescas, por ejemplo una estación meteorológica, presencia bien justificada por el propio autor “ya que al habitante le encanta ver al despertarse qué tiempo hace: hoy podríamos volar, o comer castañas, o tal vez ir a la ciudad; al mismo tiempo se pone al tanto del desorden que supone la vida [...]” y con autonomía de «supervivencia», incluyendo un hornillo para calentar comidas y aspiradora porque todas las paredes están acolchadas. [📖] La orientación de la cabecera es rigurosa hacia el norte “no sólo pueblos antiquísimos, sino también mentes indudablemente científicas sostienen la validez de dicha orientación como la más pura e higiénica en relación a los campos magnéticos te-

14. Sólo estuvo montado unos meses, ya que era un proyecto para un concurso de ideas promovido por la revista *Dumus*.



1. Calentador de comida y hielera
2. Estación meteorológica en antepecho
3. Tocado sobre pared de espejo
4. Ventana-jaula y cámara de ventilación
- 6/7. Acceso a las respectivas salas de baño
8. Planos de vidrios sobre ménsulas móviles
9. Pequeño armario sobre pared de espejo
10. Espejo rebanable
11. Nicho del perchero
12. Taburete
13. Mosquetero
15. Placares
16. Puerta corrediza

Burbuja intimísima, dormitorio para una casa de campo. Arq. Carlo Mollino, 1943. Construcción efímera, Concurso de ideas para la revista *Domus*. [📖] Parodi, 2005: 244.

restres.” Los comentarios son del propio arquitecto que concluye la presentación del Proyecto diciendo: “Es obvio que la aspiradora es necesaria y que el mosquitero tiene motivaciones tan prácticas como psicológicas: descubrirse encerrado y aislado en un capullo de espuma, y al mismo tiempo tener, si se quiere, la posibilidad de ‘espíar el mundo exterior’.” (Parodi: 248-49)

Como hemos visto hasta ahora, los usos del lecho, no todos ellos ligados a las necesidades y manifestaciones corporales han sufrido variaciones. Ya en época clásica se comía, charlaban y se fornicaba en los *lectus*, que constituían un espacio de relación y relajación comunitaria llamados *convivialis*, muy a menudo decorados con flores, de ahí «lecho de rosas». Los había también dedicados exclusivamente a dormir *cubicularis*. Durante la Edad Media se añade, a la función del reposo, la costumbre de recibir visitas en las habitaciones en las que había camas. A la vez, según el tipo de lecho, tenían el objetivo social de ostentar, de ahí el enriquecimiento mediante cortinajes y tejidos preciados. [📖] Esta función alcanzará su punto álgido en la sociedad cortesana, donde las camas con baldaquín, la decoración de paredes, las dimensiones de las estancias e, incluso, la ropa de cama, es pura exhibición.



La habitación de la reina de Francia. [📖] A&V El espacio privado, 14, 1988: 19.

No es fácil comprender la pervivencia de idéntica mentalidad en los años sesenta, en la clase media española, pero esas son las aspiraciones de una mujer soltera que Max Aub transcribe:

“Porque uno de los sueños de la Feli es dormir entre sábanas cargadas de bordados y con grandes letras realzadas que manifesten inequívocamente su pertenencia.” (1968: 21)

La práctica de vestirse y desnudarse, era también pública, como el dormir desnudo. Esta naturalidad desaparecerá paulatinamente durante los siglos XVII, XVIII y XIX. En un primer momento, en las clases altas, para, posteriormente, extenderse

a todas las demás. Ya en el siglo XIX, contemporáneamente a la exigencia de un espacio íntimo, se produce una exacerbación del sentido del pudor que lleva a una sobriedad en todo aquello que concierne a las necesidades del cuerpo. Así, se modifica, no sólo el uso de la cama, que pasa a ser estrictamente lugar para estar tumbado, sino que la habitación será de uso «privado». Se convierte en el lugar en el cual evadirse absolutamente del mundo: “Menos mal que no oyen [...] duermen como burgueses...” (JLS: 261) e incluso de la visión de sí mismos; las vestimentas ocultarán el cuerpo de modo informe y completo con las camisas/ones de noche, origen de nuestros funcionales pijamas: “Ya estoy otra vez en la cama con el pijama azul puesto y un codo apoyado sobre la almohada.” (CMG: 181)

En la actualidad, siempre que es sostenible económicamente, cada miembro de la familia tiene su propio dormitorio; “Pues yo dormiré en un cuarto para mí solo, dijo Elías. Soy el mayor, así que en la casa que vivamos tendrá que haber un cuarto para mí.” (RR: 97), donde reposar, estudiar e incluso distraerse, ya que la tecnología se ha incorporado a este espacio: televisiones, teléfonos, música... Lo cual no significa que ello dé como resultado un aumento de bienestar.

“las muchachas se reían desde la misma cama, envueltas en sus camisones blancoscuros, sin manga [...]. Alegres transcurrían los días en aquella casa.” (LMS: 67)

Pero, por encima de todo, el lecho es espacio de libertad; en la intimidad las reglas sociales desaparecen, el comportamiento sólo debe rendir cuentas al «yo mismo». Fisiológicamente los movimientos de repliegue: acurrucarse, ocultarse, esconderse, cubrirse... producen en los seres el placer ancestral de la vuelta al útero, el sentido de protección, de inmovilidad, de calor, de calma; “[...] en su habitación, acostado ya, dando vueltas y

más vueltas en la cama, sin acabar de conciliar el sueño, hasta enroscarse como un gato entre las mantas.” (AP: 31)

El lecho es un lugar que se percibe psicológicamente como seguro. “Al ser le gusta retirarse en su rincón.” (Bachelard, 1957: 125). De ahí que, en la infancia sobre todo sea el refugio por antonomasia y así los niños protagonistas de *Luna lunera* encuentran en este espacio la protección y el reclamo del nido: “La cama estaba aún caliente y en ella nos refugiamos otra vez para calentar los pies helados y apaciguar el cuerpo tembloroso” (RR: 91) Pero no sólo, durante toda nuestra vida seguirá representando la guarida: “[...] me alegré de encontrarme allí, en mi cama y entre mis cosas. Siempre reconforta despertarse en la propia cama; es un signo de estabilidad que tranquiliza.” (SP: 47)

Siguiendo con Bachelard, en su denominado *topoanálisis fenomenológico*, la cama es el espacio más pequeño contenedor de «la inmensidad», entendida ésta como el “espacio de dentro”. “La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil.” (Bachelard, 1957: 221)

Por tanto, en ella se aloja la posibilidad de imaginar, de pensar, de recordar, de soñar... no hay límites, es el espacio-refugio del cuerpo y de expansión de la mente. Cuando el *ser* ocupa ese espacio se concentra *ahí* su cuerpo, vulnerable porque está abandonado, inactivo, y su pensamiento, inaprensible dentro del sueño se hace ilimitado: “Todo era el mar. Todo desde la cama.” (CC: 297)

“La noche borra todo lo demás, incluso la ventana y los barrotes de la cama. Siento, eso sí, la presencia obsesiva de mi cuerpo –ese dolor de humo bajo el pecho, en los pulmones-, pero mis ojos sólo ven el tejado de Bescós recortándose en la luna. ¿No lo estarán soñando como se sueñan personas y luga-

res, incluso desconocidos?” (JL1: 43)

Ya hemos visto más arriba, como la cama es el centro sólido, real, del «cuarto»;

“La [cama] de toda la vida desde su boda: alta, maciza, dominando la alcoba como una montaña cuya cumbre fuese el cope de la cabecera en castaño pulido, cuyos prados mullidos colchones, dos de lana sobre uno de crin, como en todo hogar que se respete... ¡Rotunda, definitiva, para gozar, parir, descansar, morir!...” (JLS: 21)

Desde un punto de vista simbólico y significativo, podríamos afirmar que, también, cuatro «pilares» la configuran, como nos adelanta Sampedro en la cita anterior, y van a hacer de ella algo más que un mero objeto con forma, materialidad y características físicas.

Por una parte representa el «espacio-vida», entendido como lugar de origen. Es sabido que la alcoba, más concretamente la cama, ha sido el paritorio más común a lo largo de la historia, hasta que a mediados del siglo pasado se produce el traslado de tal acontecimiento íntimo y familiar al hospital, privando no sólo al ambiente y a los habitantes del significado de tal experiencia, sino desvirtuándola [📄]. Además, en las primeras fases de vida el lecho constituirá para el recién nacido su casa, su protección suave y caliente, intermedio entre la madre y el mundo (Perrot, 2009).



Dormitorio parisiense, Dodin (pintor de Sèvres) ca. 1764. [📄] A&V El espacio privado, 14, 1988: 22.

“[...] se había vuelto a meter en su cuna, siempre con el conejo –cuna de madera, no de metal, los barrotes bajados como yo suponía [...] colgaban del techo unos aviones de juguete sujetos con hilos [...] vetustos aviones de hélice que seguramente provenían de la remota infancia del padre [...] yo los tuve también de niño, no tantos, qué envidia, y por eso los reconocía [...]” (JM: 37)

Ya en la infancia será el lugar donde se fraguarán indelebles recuerdos y asociaciones debido, precisamente, al carácter de lugar propio, calmo, recogido, auténtico. De ahí constantes evocaciones y reminiscencias: “De pronto era otra vez un crío

15. **cenestesia**. (Del gr. *χοινοσ*, común, y *αιθησις*, sensación.) Sensación general de la existencia y del estado del propio cuerpo, independiente de los sentidos externos, y resultante de la síntesis de sensaciones, simultáneas y sin localizar, de los diferentes órganos y singularmente los abdominales y torácicos. (DRAE: 455)



Bad Boy, Eric Fischl, 1981. [🖼️] Elena Del Drago, *Arte contemporánea*, anni ottanta, vol. IV, Milano: Mondadori, 2008: 46.

16. **tálamo**. (Del lat. *thalamus*.) ||2. Cama de los desposados y lecho conyugal. (DRAE: 1935)



La cama, Henri de Toulouse-Lautrec, 1892. París Musée d'Orsay. [🖼️] Zuffi, Stefano, *La Storia dell'arte*, n. 15, "L'Età dell'Impressionismo", Milano: Mondadori, 2006: 665.

en pijama [...] se dejó llevar de la mano hasta la cama, y se dejó arropar una vez dentro.” (AP: 37)

“La única certidumbre cenestésica¹⁵ de mi cuerpo sobre la cama, la única certidumbre topográfica de la cama en la habitación, reactiva mi memoria, le da una agudeza, una precisión que casi nunca tiene en otras situaciones.” (Perec, 1974: 45)

Llegando a modelar comportamientos, el carácter, de modo inconsciente o directo:

“[...] preguntándome de qué oscuro rincón de mi pasado provenía el estúpido deseo de resultar útil, de deslumbrar a mi Señor Padre y a mi Estupendo Hermano. Lo atribuí al influjo nefasto del escenario, mi habitación” (JT: 276)

Otro significado es el del «espacio-deseo», entendido como ambiente ideal para la consumación sexual, ligada o no a la reproducción [🖼️].

“Fue una suerte que aún no estuviera desnuda, o no del todo, estábamos justamente en el proceso de desvestirnos, el uno al otro como suele suceder la primera vez que eso sucede, esto es, en las noches inaugurales que cobran la apariencia de lo imprevisto, o que se fingen impremeditadas para dejar el pudor a salvo [...] ya habíamos llegado a la alcoba y estábamos medio echados.” (JM: 13)

La existencia de un término específico que alude a este significado, «tálamo»¹⁶, nos da la medida de la centralidad que adquiere como lugar de encuentro de los cuerpos, a través del cual se realiza el desnudamiento del «otro», descubriendo su esencia, originando la comunión necesaria, la célula fundacional, llegado el caso, de una familia. Este espacio íntimo es cristalino, en él se puede ver la consistencia y el espesor de la relación que sustenta la casa: “[...] me hubiera gustado ver la alcoba de *Lord y Lady First*, generalmente los dormitorios conyugales ofrecen información privilegiada.” (JT: 114) [🖼️]

No es extraño, pues, que el símbolo se vea ampliado y se utilice como referencia de género:

“[...] la seguridad que aparenta el hombre es falsa, y hasta cierto punto la mujer lo sabe. Ha basado su vida en ella, en su

17. Penélope. “Querido mío, no me tengo ni en mucho ni en poco, ni me admiro en exceso, pero sé muy bien cómo eras cuando marchaste de Ítaca en la nave de largos remos. Vamos, Euriclea, prepara el labrado lecho fuera del sólido tálamo, el labrado lecho que construyó él mismo. Y una vez que lo hayáis puesto fuera, disponed la cama –pieles, mantas y cochas resplandecientes”. Así dijo poniendo a prueba a su fiel esposo.

Ulises. “Mujer, esta palabra que has dicho es dolorosa para mi corazón. ¿Quién me ha puesto la cama en otro sitio? Sería difícil incluso para uno muy hábil si no viniera un dios en persona y lo pusiera fácilmente en otro lugar; pues de los hombres ningún mortal viviente, ni aun en la flor de la edad, lo cambiaría fácilmente, pues hay una señal en el techo labrado y lo construí yo y nadie más. Había crecido dentro del patio un tronco de olivo de extensas hojas, robusto y floreciente, ancho como una columna. Edifiqué el dormitorio en torno a él, hasta acabarlo, con piedras espesas, y lo cubrí bien con un techo y le añadí puertas bien ajustadas. Entonces corté el follaje del olivo de hojas anchas, empecé a podar el tronco desde la raíz, lo pulí bien y habilidosamente con el bronce y lo igualé con la plumada, convirtiéndolo en pie de la cama, y luego lo taladré todo con el berbiquí. Comenzando por aquí lo pulimenté hasta acabarlo, lo adorné con oro, plata y marfil y tensé dentro unas correas de piel de buey que brillaban de púrpura. Esta es la señal que te manifiesto, aunque no sé si mi lecho está todavía intacto, mujer, o si ya lo ha puesto algún hombre en otro sitio, cortando la base del olivo”. (Homero, *La Odisea*, Castellón: Los libros de Plon 1978).

18. “El sueño, en cuanto acto de dormir, es un estado de reposo uniforme de un organismo. En contraposición con el estado de vigilia -cuando el ser está despierto-, el sueño se caracteriza por los bajos niveles de actividad fisiológica (presión sanguínea, respiración, latidos del corazón) y por una respuesta menor ante estímulos externos.” <http://es.wikipedia>.

19. **echar**. (Del lat. *iactare*.) ||41. Tenderse a lo largo del cuerpo en un lecho o en otra parte. ||42. Tenderse uno por un rato para descansar. (DRAE)

capacidad de decir al hombre que no, de arrojarle del hogar, del lecho. Éstas son palabras –hogar, lecho– que pueden hacerme perder los papeles. Suenan a manual de sociología, a pretenciosas interpretaciones del mundo. Es mucho más fácil y sencillo decir casa y cama.” (SP: 92)

La utilización de uno u otro término no incumben al significado, en ambos casos se habla de un espacio «femenino» y del poder que se ejerce a través de él.

Un ejemplo de esta importancia simbólica lo encontramos en la *Odisea* en el Canto XXIII¹⁷, cuando Penélope somete a la prueba de identificación decisiva a su marido, después de dos décadas de ausencia. Hace preparar el tálamo y moverlo para comprobar si Ulises recuerda que construyó el lecho en un olivo, cuyas raíces profundas, manifiestan la inamovilidad del amor y la fidelidad. Al mismo tiempo, constatamos el protagonismo del tálamo en la fundación de la «casa-estirpe», vinculado al acto de la procreación.

El tercer significado, intrínseco al término lecho, es el del «espacio-sueño», en su doble acepción de descanso¹⁸ y evasión. No vamos a hacer un tratado sobre los modos en los que cada uno de nosotros duerme, pero es innegable que la postura más cómoda y en la que el cuerpo se distiende es cuando está echado¹⁸.

“...Y, sin embargo, yo juraría que la postura era la misma, creo que siempre he dormido así, con el brazo derecho debajo de la almohada y el cuerpo levemente apoyado contra ese flanco, las piernas buscando la juntura por donde se remete la sábana. También si cierro los ojos –y acabo cerrándolos como último y rutinario recurso–, me visita una antigua aparición inalterable [...]” (CMG: 11)

La relajación nos permite desconectarnos completamente del mundo. “Dolores se tendió en su lecho, ausentándose [...]” (CC: 73) El cuerpo abandona todas las defensas cuando descendemos de la posición erecta del «oteador». “Estaba tendido en la cama, destapado, con la camisa puesta y los pantalones a

20. “Soñar es un proceso mental involuntario en el que se produce una reelaboración de informaciones almacenadas en la memoria, generalmente relacionadas con experiencias vividas por el soñante el día anterior. El soñar nos sumerge en una realidad virtual formada por imágenes, sonidos, pensamientos y/o sensaciones. Los recuerdos que se mantienen al despertar pueden ser simples (una imagen, un sonido, una idea, etc.) o muy elaborados. Se ha comprobado que puede haber sueños en cualquiera de las fases del dormir humano. Sin embargo, se recuerdan mejor los sueños y estos son más elaborados en la llamada fase MOR (Movimientos Rápidos de los Ojos; en inglés, REM: *Rapid Eye Movement*), que tiene lugar en el último tramo del ciclo del sueño.” <http://es.wikipedia.org/>

medio bajar. Al menos había llegado a la cama, principio y fin de todos mis rumbos.” (JT: 37) Durante el descanso estamos expuestos a todos los peligros y amenazas por la pérdida total de nuestra conciencia y de nuestra movilidad en la postración, ¡cuántas veces hemos usado este término para expresar la debilidad y la falta de energía vital! No ejercemos ningún control sobre el mundo. La vulnerabilidad requiere el espacio más recóndito de la casa, el más inaccesible, “[...] nuestras habitaciones se encontraban más allá de las cocinas, en otro piso más oscuro y profundo [...]” (RR: 226) Así, observamos una tendencia generalizada en la ubicación de los dormitorios, hacia el fondo de la casa o en los pisos altos. “Las habitaciones de arriba y el desván.” (JLI: 39) De este modo el nivel de confianza que necesitamos para abandonarnos al descanso aumenta. Y es entonces cuando todo el proceso del «soñar»²⁰ se activa. Incluso, a posteriori, para «evocar» esos sueños, con la técnica psicoanalítica, el paciente debe tumbarse. La postura del cuerpo facilita la introspección, la activación del inconsciente y la rememoración; “Se tumba sobre la cama, cierra los ojos y los viejos fantasmas familiares vuelven a ponerse en marcha.” (JT: 42)

El último pilar que sostiene el lecho, que completa y que hace confluir de forma metafórica todos los demás nombrados, es el «espacio-muerte». “Aquí, en esta misma cama, mirando hacia la puerta, mientras los pájaros y el musgo me devoran y la savia de la muerte va pudriendo mi recuerdo lentamente.” (JLI: 133)

La creencia de que los muertos duermen no sólo es antigua sino constante. “Ya en el Hades homérico los difuntos «duermen en la muerte», en Virgilio, los Infiernos son «morada del sueño, de las sombras y de la noche adormecida»” (Ariès, 1977: 27)



Tumba del cardenal Della Rovere, 1507. Roma, Santa María del Popolo. [📷] Zuffi, Stefano. *La Storia dell'arte*, n. 9, "Il Rinascimento", Milano: Mondadori, 2006: 519.

A lo largo de toda la liturgia cristiana y en el arte funerario encontramos ejemplos innumerables de la muerte como reposo: la figura supina con las manos cruzadas en el pecho o en el vientre en posición semiacostada que triunfa durante el siglo XVI sobre todo en Italia, o acostados de lado como sucedía con los judíos del Antiguo Testamento. [📷]

A parte de la iconografía, un hecho real es que siempre se moría en la cama, hasta que la muerte «natural» se ha trasladado al hospital –como hemos visto que sucede también con los nacimientos–. “Fue abriendo una tras otra las puertas y las luces que los iban acercando a la habitación donde su señor, postrado en la cama, había decidido morir.” (RR: 16)

“Llegó a la habitación de Dolores en un momento bueno: ésta descansaba. En las otras estancia, familiares y amigos charlaban suavemente, [...] Adelia se acercó a la enferma [...] la instaló sobre sus blancos almohadones, con ternura.” (CC: 83)

La gran abundancia de testimonios nos induce a afirmar que, a pesar de ello, el lecho y la habitación continúan siendo el espacio fundamental en el que se desarrolla la última fase de la vida: la enfermedad y/o el proceso de «despedida», que implica al moribundo y a todos los habitantes de la casa.

“El abuelo Basilio, el padre de mi padre –sólo conservo de él la imagen de sus botas junto al fuego–, hacía varios días que no se levantaba de la cama. Mi madre iba y venía subiéndole comidas –que el abuelo no probaba– y mi padre apenas se alejaba de la casa. [...] Sólo recuerdo que, al llegar al final de la escalera, oí a mi madre llorar tras una puerta y que, asustado, corrí a buscarla al cuarto del abuelo. No estaba allí. Mi madre se había ido a llorar en otro cuarto. En el suyo, el abuelo estaba solo, inmóvil en la cama, con la cabeza en la almohada y los ojos inmensamente abiertos.” (JLI: 79)

Mientras que, en el momento del nacimiento, este espacio plurisignificativo, se yergue en vital y determinante para el naciente, aunque de forma inconsciente, cuando aloja la semántica mortuoria, lo será sobre todo para los que asisten al trance.

“Empujó una puerta, luego otra, y se halló con Dolores en su lecho cubierto de flores.” (CC: 32)

Porque el fallecido se va pero el espacio sigue con ellos. Así, durante el evento se cierran los postigos, se evitan los ruidos, para, inmediatamente después, cambiar toda la ropa de cama e incluso el colchón por cuestiones de higiene, se ventila la habitación, se pintan las paredes... durante un tiempo ese ambiente queda como sigilado, deshabitado.

“[tras la muerte] había abierto los balcones y levantado las persianas de los salones que daban a la calle. El viento húmedo de abril había movido las cortinas y penetrado en los aposentos intentando eliminar del ambiente el olor a moho de hospital que se había enquistado en toda la casa desde hacía varias semanas.” (RR: 318)

El espacio también guarda luto, pero lo hace sublevándose. Si, hasta ese momento, nada hacía asociar un color, un sonido, una forma... al desaparecido, ahora los objetos gritan, los olores hablan... todos nuestros sentidos se alían con la memoria.

“Nadie había cubierto los espejos, ni puesto orden en los muebles, ni en las cosas que acompañaron a la mujer en su vida. Así, la mesa contenía aún papeles, un álbum de fotografías, unas cartas: y en el tocador persistían los peines, los perfumes, y todo olía a manos suaves que sabían usarlo con delicia.” (CC: 21)

Más que nunca, se hace evidente que el espacio pertenecía al que se ha ido del mismo modo que él ha quedado impregnando el espacio. “La respiración sonaba allí, detrás de aquella puerta, en la pequeña habitación cerrada con candado desde hacía veinte años en la que había agonizado y muerto Sara.” (JL:61) Sólo, paulatinamente, la acción de «habitar» irá sustituyendo los significados y restando presencia a esa ausencia que aún pervive... [📷]



Cerca de la cama de la muerte.
Edward Munch, 1915. Oleo sobre tela. [📷] es.wahooart.com

“[...] la creencia de que es mejor que los que viven en la casa del muerto continúen durmiendo instalados allí desde la primera noche, de lo contrario es frecuente que no quieran regresar más adelante, que no quieran volver ya nunca.” (JM: 319)

Y es inevitable, la vida se impone: “Las casas de los que se van o mueren son ocupadas por vivos o recién llegados, sus dormitorios, sus cuartos de baño, sus camas, gente que olvida o ignora lo que ocurrió en esos sitios [...]” (JM: 294)

Terminamos también con Covarrubias y entre su listado de posibles etimologías de la palabra cama, recoge esta con clara vinculación de la muerte a la cama:

“O del verbo [koimaô], *sopio*, *dormio*; de donde se dijo [koimêtêrion], *cimiterio*, que verás en su lugar; propiamente vale dormitorio, pero la Iglesia santa le toma por el lugar a donde están enterrados los cuerpos de los fieles, dándonos a entender que la muerte es un sueño, del cual todos han de despertar el día tremendo del juicio final.”

En el polvo se nace, en él se muere. El polvo es el alfa y el omega. [...] Acaso el polvo sea el tiempo mismo, sustentáculo de la conciencia. Acaso el corpúsculo material se confunda con el instante.

Alfonso Reyes, 1940

La percepción dispone del espacio en la exacta proporción en que la acción dispone del tiempo.

Henri Bergson, 1896

2.9

EL TIEMPO ATRAPADO EN LA MATERIA: RELOJES, POLVO, LA MEMORIA DE LOS OBJETOS Y EL DESVÁN

1. **acontecimiento.** De *acontecer*. Hecho o suceso. Y **acontecer**, efectuarse un hecho, suceder. Implícitamente la palabra suceder evoca sucesivamente, adverbio temporal. El acontecimiento es un hecho instalado en un tiempo determinado.

Los acontecimientos¹ vinculados a un espacio lo determinan, precisamente por la intrínseca dependencia de la acción al tiempo. Todo espacio que soporta un acto transforma su aspecto. Es decir, los objetos, las cosas, forman parte temporal del mundo en el que «son ahí» cuando son útiles; es decir, usados por un sujeto con capacidad de acción que «es en el mundo» «curándose de». En el momento en el que ese mundo ya no es, el objeto, la cosa, pertenece a la esfera del pasado, de lo que entendemos por historia.

“los muebles y cortinas y los visillos y tapices y diversos adimentos que dispuse en un principio se fueron ajando irremediabilmente.” (LMS: 25)



Chaise lounge. Diván francés. S. XIX. [📷] www.elkindeco.com

A pesar de ello podemos testimoniar que existió porque se muestra a nuestros sentidos todavía hoy, porque lo hemos heredado. (Heidegger, 1927) Por ejemplo, un diván de la abuela, que es el mismo de «entonces» pero con una serie de alteraciones que lo han modificado. De ahí que se perciba consumido en algunas partes, con algún desgarró, dañado, raído, de un color marchito, sobado por cientos de manos y roces distraídos, con acumulación de mugre familiar, con olor a polvo, a viejo. No se reconoce su forma ni su materialidad en sintonía con el tiempo actual, pero despierta con gran intensidad sensa-

ciones, suscita en la mente imágenes, desencadena un proceso de rememoración.

Esos cambios operados en la materia son las huellas del paso del tiempo, la constancia de la actualidad en el pasado de ese objeto. La «experiencia» que manifiesta es la esencia de la memoria. Es el nexo persistente que conecta el «antes» con el «ahora» y que proseguirá a través del «cuidar» como hilo conductor con el «después». Como hemos visto en la parte teórica: “De hecho, no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada.” (Bergson, 1896: 48)



Mujer leyendo una carta. Johannes Vermeer. Óleo sobre lienzo, 1663-1664. Rijksmuseum, Ámsterdam. [www.es.wikipedia.org]

En *El cuarto de atrás*, Gaité evoca la visión-percepción que emanan los cuadros de Vermeer, constatando la presencia del tiempo atrapado en los objetos que el pintor presenta fidedignamente junto al personaje retratado:

“Pienso en los interiores de Vermeer de Delft: el encanto del cuadro emana de la simbiosis que el pintor acertó a captar entre la mujer que lee una carta o mira por la ventana y los enseres cotidianos que le sirven de muda compañía, la relación de la figura humana con esos muebles usados que la rodean como un recordatorio de su edad infantil. No hay que tenerle tanto miedo a la huella del tiempo.” (CMG: 66)

A esta memoria generada en lo «ya» vivido hay que añadir la memoria de futuro, la memoria trágica de la propia muerte, la memoria de la finitud cierta. No es una memoria de la posteridad, es una memoria de la anticipación. De forma latente, participa en cualquier decisión, percepción, deseo, sentimiento. (Heidegger: 1927, Candau: 1996, Ariès: 1977) En el mundo actual, quién sabe si para calmar el miedo a la desaparición, disponemos de imágenes de futuro a través de medios audiovisuales, realidades virtuales... que muestran ese supuesto futuro que ya no veremos, que tal vez no sea así,... pero mitigan el temor.

2. “La desaparición significa no dejar ninguna huella.” (Saldarriaga: 174)

Desde la época moderna, se origina un cambio en la noción de pasado con el intento de dar al tiempo fluidez a través de la moda en sucesión acelerada y de crear la ilusión de vivencias multiplicadas en otras realidades virtuales. Insensato propósito para insuflar en el sujeto la sensación testificativa del paso del tiempo. Lo cierto es que el tiempo no cambia su ritmo y las supuestas transformaciones son efímeros espejismos.

En el espacio doméstico esta vertiginosidad sin sustancia real se manifiesta en alteraciones que sólo responden al consumo, a la inestabilidad emocional, a la insatisfacción de vivir plenamente, al terror del olvido², al vacío. Se compran objetos que no nos pertenecen, que no sirven, que decepcionan inmediatamente, que se identifican con **DÓCIL & GALBANA**, o con Macario, que aparecía en la publicidad recomendándolos. Las casas están perfumadas, desinfectadas, sumidas en la estridencia de electrodomésticos, sofocantes y/o congeladas rivalizando con las estaciones, sin identidad, deshabitadas... Porque se ignora que «habitar» es poblar la cotidianidad de acciones que se imprimen en la materia que nos rodea, que refleja al morador y que, contemporáneamente revierten en el modo de percibir, de plasmarse en la mente. “[...] mudarse; hacer maletas, acostumbrar el cuerpo a una nueva disposición de los muebles, a otro retrete [...]” (MA:62)

Los objetos deben albergar un significado, a parte de su practicidad, capricho, oportunidad económica... deben contener memoria, respeto y afecto.

Tanto la memoria del pasado como la del futuro son facultad temporal instalada en el ser ontológico, coinciden en el efímero «ya» del «ahora». “La especificidad de la memoria doméstica en gran parte es una memoria de los sentidos” dice Joëlle Bahloul (en Candau, 1996: 120), sensaciones primarias que definen al individuo, que se instalan en el yo para siempre.

“Recordaba la casa. La primera casa de su infancia tenía una galería de cristales que daba al patio del cuartel. [...] La casa era grande, muy grande: la recordaba perfectamente. Olía mal. Un olor como a retrete y a rata [...] La otra casa era muy pequeña, dentro de la ciudad, en un tercer piso. Desde el mirador se veía pasar la gente.” (IA: 96)

“Mírala bien, Elisa. Algún día recordarás esta casa, y no la podrás ver.” (CC: 101)

Las *imágenes* formadas en los espacios vivenciales del niño, van ha constituirse en los cimientos de la memoria, no tan solo como recuerdos sino como referentes de las nociones espaciales básicas, a partir de las cuales seguirá elaborando conceptos, abstracciones y sentimientos. El inconsciente es testigo de sensaciones agradables u odiosas, de emociones inquietantes o sosegadoras. Dice Saldarriaga:

“La vida cotidiana requiere de la estabilidad de una imagen del mundo. La certeza de que las cosas permanecen, de que un día es igual o parecido al anterior, de que los sucesos se encadenan en secuencias ya conocidas, permite al ciudadano común llevar su existencia en un orden más o menos definido.” (2002: 165)

Reflexión que bien podemos aplicar al ámbito doméstico, dado que es en él donde la materialidad, los afectos, y el protagonismo establecerán las vinculaciones más estrechas con el *dónde* y el *cuándo* que crean lo propio, el dominio, el sentirse *en casa*. Todo lo contrario a lo que ocurre fuera: “Siempre, cuando se sale de casa, le entra a uno miedo. [...] El salir de casa cansa y asusta hasta que te acostumbras.” (IA: 231-232)

También Pierre Teyssot en “Hábitos/Habitus/Hábitat/” establece la equivalencia entre lo conocido y el hábito. Y añade que, ambos generan la memoria no solo de *imágenes* sino la memoria de la acción mental, que serán los esquemas perdurables en el individuo.

“Llevávamos a cuestas imágenes borrosas de los episodios, [...] rostros y sensaciones que habíamos acumulado en nuestros pocos años de vida.” (RR: 52)

“¡Porque todas ellas [las habitaciones] olían a memorias inapagables” (CC: 67)

Pero antes de que se haga memoria es tiempo. ¿Qué es el tiempo? Heidegger propone una dualidad conceptual: un tiempo *público* o *mundanal* que es el resultado de un acuerdo para que exista una concordancia universal. Se trata del tiempo que nos permite ser sociales, relacionarnos con el entorno ya que está vigente en todo aquello que acontece fuera del «yo». Se rige por los astros, por el calendario y por el reloj. Los astros abarcan la temporalidad más amplia y manifiestan su tiranía a través de alteraciones en la naturaleza. No se puede interpretar el microtiempo a partir de sus manifestaciones, los minutos y segundos quedan fuera de sus prestaciones informativas.



Reloj de sol. [📷] <http://antonioesquiuias.wordpress.com>



Calendario Babilónico (Irak), [📷] Magnum “Ciencia y Vida” n° 2 Abril 1998. Los babilonios introdujeron el sistema sexagesimal con la hora de 60 minutos y el minuto de 60 segundos.



Reloj en espiral. [📷] www.gaussianos.com

De entre todos los astros, Heidegger, da preeminencia al sol:

“El sol es lo que fecha el tiempo [...] Este fechar, que se lleva a cabo partiendo del astro que dispensa luz y calor y de sus señalados “sitios” en el cielo, es una indicación del tiempo que en el “ser uno con otro” “bajo el mismo cielo” puede llevar a cabo “todo el mundo” en todo tiempo y de igual modo; dentro de ciertos límites, inmediatamente de un modo concordante.” (1927: 445)

En cuanto al calendario, ejerce de conector “entre el tiempo vivido y el tiempo *público*”. No constituye solamente la memoria de los días comunes (pasados o futuros) de cada individuo, sino que también es el depositario de una memoria compartida, la de los días de fiestas religiosas y profanas, la de los acontecimientos memorables, la de las celebraciones y los cumpleaños. La conmemoración se vuelve imposible si no hay un calendario que sirva de referencia. Nos inscribe entre un tiempo pasado y un tiempo futuro y hace accesible el tiempo de los astros delimitando su infinitud. “Un descolorido sillón de mimbre que sacaba a la terraza a mediados de mayo.” (SP: 223) El calendario precisa con los meses y los días las anualidades cíclicas a las que la naturaleza se somete.

El reloj, por otra parte, dicta el «ahora», da valor al tiempo presente, a la cotidianidad, a lo inmediato. (Joël Candau, 1996: 40) “Felisa miraba constantemente el reloj despertador, colocado sobre uno de los vasares de la cocina.” (IA: 52) “Me afeité y duche y al terminar se habían hecho las nueve menos diez en el reloj de la cocina.” (PT: 253) “En el despertador la una de la madrugada [...] había prisa porque los bares no tardarían mucho en cerrar.” (PT: 79) En estas tres referencias constatamos una circunstancia que se repite en casi todas las novelas estudiadas, y es la situación de los relojes en el espacio doméstico: cocina y dormitorio. En ambos casos sirven de recordatorio de la cadencia, ritmo con el que el mundo se regula, es decir nos informan del tiempo *público*.

Una excepción de ubicación la presenta Pombo instalando un reloj de pie en un lugar de la casa poco habitual:

“[...] reloj del hall (un alto reloj catedralicio que había que dar cuerda y poner en hora subido en una silla una vez por semana y que la propia Miss Hart consideraba muy British a pesar de dar las horas siempre, very Spanich” (AP: 40)

Claramente acorde con el ámbito físico donde se aposenta y también con la sensación que transmite el espacio doméstico en la obra:

“[...] el parqué del vestíbulo (un hall estepario, encerado, que sonaba a hueco donde la pradera de la alfombra de flecos no alcanzaba. Y a partir del invierno era un glaciar que dividía en dos la casa). [14...] Dieron las diez en el reloj del hall. Dieron las once. La casa estaba inmóvil. Tictaqueaba el reloj como un corazón acelerado. Como un corazón victorioso.” (AP: 90)

Cuando estos elementos de convención, calendario y reloj, se desajustan, el «yo» queda fuera del ritmo que dicta el tiempo *público*. En el paralelismo que establece Llamazares entre el desmoronamiento de la casa y la muerte de su habitante, el tiempo del mundo está desajustado respecto al tiempo subjetivo existencial: “En la pared del fondo del pasillo, junto a un

antiguo y olvidado calendario [...]”, el protagonista humano se aísla, se desvincula de la sociedad. Lo mismo que ocurre con Teodoro en *La ciudad de las palomas*, la paranoia lo lleva a parapetarse en casa siguiendo un reglamento temporal invariable y autónomo:

“Un ciclo que se repite cada día: subida y bajada, mañana y tarde, despertar y dormir, revivir y cansarse, principio y fin. [66...] se recuesta en el diván y al levantar la mirada descubre la grieta del techo. Ayer no estaba ahí. Cruza el techo en diagonal, de un rincón a otro, y no parece una simple desconchadura de la pintura. Puede que anuncie el inminente desmoronamiento de la casa. [74...] Teodoro tumbado otra vez en el diván, observa la grieta del techo. Está claro que es algo más que una simple desconchadura de la pintura. [...] Contiene la respiración y cree oír lejanos crujidos, como si los muros de la casa empezasen a cuartearse. [91...] Vuelve al salón y se enfrenta otra vez con la grieta del techo. [...] la casa amenaza ruina. [93...] No se moverá del salón aunque le caiga la casa encima. Permanecerá en su trinchera todo el tiempo que sea preciso [99]” (JT)

Ambas situaciones reflejan un carácter de habitabilidad de la casa como fortaleza «intratemporal», es decir con un tiempo exclusivo que sólo existe en el habitante simbiótico con el espacio, sin el «otro», sin la participación del tiempo *público*.

Hemos visto el concepto de tiempo *universal*, *mundanal* o *público* que establece Heidegger, el segundo concepto de tiempo, que es el objetivado³ en nuestros actos y subjetivado³ en sensaciones, percepciones y sentimientos, lo llama tiempo *existencial*. Uno y otro, *público* y *existencial*, no se excluyen sino todo lo contrario conforman el único tiempo coincidente con el espacio: el «ahora/aquí».

Este tiempo *existencial*, frente al público que es extático⁴, se presenta con una alusión de variables infinitas: antes de comer, en la siesta, por la tarde, durante la película, después de la llamada, mientras me duchaba, cuando me casé... Es un tiempo que fluye organizándose con el eje biográfico, historia perso-

3. La objetivación es lo mensurable del mundo, proviene, como ya hemos dicho de las experiencias concretas. En cambio, las experiencias subjetivas pertenecen al ámbito de las emociones y los afectos. “Lo objetivo tiende a la estabilidad, lo subjetivo se desarrolla en lo inestable.” (Saldarriaga: 169)

4. El reloj tictaquea a intervalos regulares. Lleva a cabo una acción continua e idéntica que da como resultado el sumatorio de “ahoras” continuos, que es a la vez un “aún no” y un “ya no”.

Y resulta inevitable citar a Manrique, el cual condensa sin parangón posible el mismo concepto temporal: “Pues si vemos lo presente/ cómo en un punto se es ido/ y acabado,/ si juzgamos sabiamente,/ daremos lo no venido/ por pasado./ No se engañe nadie, no/ pensando que ha de durar/ lo que espera/ más que duró lo que vio,/ pues que todo ha de pasar/ por tal manera.”

Cóplas a la muerte de mi padre. II
Cópia (1476 ca.)

nal y familiar. (Candau, 1996: 40) Transcurre con una cadencia individual e interna al sujeto, en relación directa con las acciones y con las emociones.

“Las cosas del gabinete adquirirían una fisonomía distinta, o mejor, revelada. En más de treinta años que Blanca las conocía, no supo bien cómo eran; acaso descoloridas o disfrazadas... De todos modos inadvertidas. Puesta a ser gris una habitación, lo consigue.” (CC: 113)

Contrariamente cuando el espacio no es habitado, los símbolos del tiempo se mantienen inmóviles. “La casa estaba inmóvil. Tictacqueaba el reloj como un corazón acelerado.” (AP: 90)

Hasta hora hemos hablado de entidades convencionales del tiempo que responden a puntos de vista intelectuales y que consideran el devenir constante. Podríamos afirmar que la «historia» se mueve dentro de ellos. Por otra parte y de modo bien distinto, la poesía fundamenta el tiempo emocionalmente sin tener en cuenta la regularidad ni la estricta sucesión. La materia, y por ende el cuerpo, se manifiesta en él a la par que sucumbe en el mero existir. Según concluye Alfonso Reyes, desde su perspectiva subjetiva, íntima y poética: “que toda materia produce contaminación polvorienta, que todo se liga por suciedad”. A esta expresión matérica del tiempo podemos añadir otros fenómenos que se revelan en la materia: pierde sustancia, modifica la entidad, transfiere propiedades, intercambia átomos –tiempo y materia son el universo–, adopta formas anacrónicas... todo lo cual se manifiesta a nuestros sentidos con evidencia. [📷]



El tocador de *Madame Marthe de Florian* tal y como quedó al huir de su piso en París al inicio de la II Guerra Mundial. Después de 70 años, al abrir la puerta de nuevo, ha aparecido una realidad inalterada desde aquella fecha. Aunque la fotografía no puede rendir fidedignidad perceptiva, apuntamos que el único cambio manifiesto era el polvo depositado.
[📷] www.repubblica.it/esteri/2013/05/12/foto/parigi

“[...] ámbito envejecido que a la luz del día mostraba con desvergüenza la descomposición a la que lo había sometido no la escasez ni la avaricia sino el tiempo.” (RR: 317)

Nuestros ojos, oídos, tacto se percatan del cambio y nuestra percepción es nítida respecto a la temporalidad instalada en el espacio. “La herrumbre del cerrojo, al rechinar bajo el empuje

5. Se considera polvo toda aquellas partículas de un tamaño inferior a 500 micrometros (medio milímetro), aunque hay de varios tipos, en nuestra vida cotidiana el más importante es el polvo doméstico. Según un estudio realizado por David Layton y Paloma Beamer, el polvo de las viviendas es una mezcla de productos que incluye partículas de piel muerta desprendida de los cuerpos de las personas, fibras de todo aquello que son tejidos, y, el porcentaje mayor constituido por partículas transportadas desde el exterior (60% ≈) a través del aire o por las suelas de los zapatos y otros objetos afines. Es imposible establecer datos precisos sobre la composición ya que las variables son infinitas dependiendo del país, del tipo de vivienda, de la estación del año, el estilo de vida de los habitantes, de los hábitos de limpieza y ventilación, etc.

“What’s in Household Dust? Don’t Ask” David Layton, Paloma Beamer, Universidad de Arizona. *Environmental Science and Technology*. <http://www.time.com/time/health/article/0,8599,1966870,00.html>

6. Palinodia recibe dos significados: por un lado, encontramos la acepción del prefijo derivado del *παλυνω* que denota lo esparcido. La otra acepción se sustrae de una diferente palabra: *παλινωδία*, usada en el teatro helénico como la repetición del canto o, mejor, el canto de retractación.



Polvo. [📷] <http://www.serviciodepromociondelasalud.es>



Number 1, Jackson Pollock, 1950 (Técnica mixta). [📷] <http://www.abstract-art.com>

de una mano, bastará para romper el equilibrio de la noche” (JLI: 15) También el olfato y el gusto se exponen a las transformaciones temporales; “Los escalones de madera vieja olían a polvo” (LMS: 73)

La importancia que para el habitante tiene alojar el tiempo en la casa, radica en dar identidad y razón a la existencia. El tiempo plasma y hace posible percibir, de forma inmediata, quién soy hoy y quién he sido. Y, según Rasmussen: “El sumatorio de estos dos aspectos produce el *qué serás*.” (1957: 41)

“Pero los ojos se habitúan a un paisaje, lo incorporan poco a poco a sus costumbres y a sus formas cotidianas y lo convierten finalmente en un recuerdo de lo que la mirada, alguna vez, aprendió a ver.” (JLI: 37)

El polvo⁵ es una de estas exhibiciones que hace el tiempo, la más continuada, prolija y ensidiosa para quien no asume la minuta de Cronos. Todo lo contrario a la reivindicación que hace Alfonso Reyes en su ensayo *Palinodia⁶ del polvo* en el que reconoce y otorga la categoría de “hacedor ontológico a la manera de Tales de Mileto”. Es decir, desde el campo semántico de la física, el creador de la vida, primero porque es un estructura orgánica y segundo porque es caótico en su origen. Además de declarar que “la ciencia no ha concedido aún la dignidad que le corresponde al estado pulvurento, junto al gaseoso, al líquido y al sólido.” (*Cif. supra*)

“La pequeña porquería que imperceptiblemente iba cayendo se depositaba sobre cuantos objetos eran asequibles a los dedos dándoles tacto rasposo y aspecto amarillento. Tal vez esta sensación no fuera debida, a decir verdad, al polvo cuya realidad es siempre cuestionable.” (LMS: 205)

A decir verdad, más que *cuestionable*, su dimensión es compleja; radica en el conflicto que se establece entre el hombre, con aspiraciones a una vida plena y constante y la naturaleza en su cíclica renovación, la cual conlleva desgaste, destrucción, inutilidad y menoscabo. [📷] Conflicto que, desde una

perspectiva teológica dogmática, queda instaurado en el Génesis, II: 19 “Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado; ya que polvo eres y en polvo te convertirás.” (Nácar Fuster, 1967) La asociación del polvo con el final de todo, con la muerte, genera una conciencia de rechazo.

“Era un apartamento que se limpiaba a conciencia y el polvo que en los últimos días se había depositado sobre todas las cosas no podía desacreditarlo.” (SP: 144)

En el espacio doméstico la evidencia de polvo y de suciedad se aborda con el «cuidado» o, mejor, batalla entre la acción y la materia, aunque no siempre se logra vencerlos:

“A pesar de las cataratas que se iban espesando sobre sus pupilas, no le hacía falta descolgar un cuadro como había hecho durante tantos años, para saber que la mancha de rojo grana que dejaba el hueco en la tapicería apenas tenía que ver con ese pardo estropajoso del lienzo que estaba a la vista, en que lo había transformado la luz y el polvo.” (RR: 182)

El cuidar también es tiempo, tiempo dedicado a hacer desaparecer el rastro del tiempo para mantener «vivo» el ambiente, pero que, de forma involuntaria, elimina la huella del «ser ahí».

“¿No ves que dejas la marca de los dedos y de las narices en el cristal? ¡Dios mío, los cristales recién limpios!» [...] ¿por qué castigarlos [a los objetos] con aquella continua y sañuda purga de quitarles el polvo, como se arrancan las costras de una enfermedad? El polvo se descolgaba en espirales por los rayos de sol, se posaba silenciosamente sobre los objetos, era algo tan natural y tan pacífico, yo lo miraba aterrizar con maligno deleite, me sentía cómplice del enemigo descarado [...]” (CMG: 77)

La acción que suprime el polvo origina un nuevo fenómeno: el brillo. Su carácter identificativo es el contraste con lo opaco. La luminosidad de las superficies oscila entre estos dos grados. El tiempo va creando una pátina, que no se derrota “lustrando el mueble viejo” como dice Bachelard, lo que sí se logra, y es imprescindible en el correcto «habitar», es que se mantenga



House in Miyanomachi, Hiroshima, Japón, 2008. Kazunori Fujimoto Architect & Associates. [📷] <http://www.jutok.jp>

viva porque: “la casa luminosa de cuidados se reconstruye desde el interior, se renueva por el interior.” (Bachelard, 1957: 100), de lo contrario el tiempo se apropia del espacio.

Tanizaki, muestra un proceso distinto, dado que no propone intencionalidad alguna en el gesto, sino la involuntariedad derivada del uso cotidiano del objeto, y consigue también un resultado distinto, atrapa el tiempo en la «suciedad»:

“«Efectos del tiempo», eso suena bien, pero en realidad es el brillo producido por la suciedad de las manos. Los chinos tienen una palabra para ello, «el lustre de la mano» [...]: el desgaste de las manos durante un largo uso, su frote, aplicado siempre en los mismos lugares, produce con el tiempo una impregnación grasienta; en otras palabras, ese lustre es la suciedad de las manos. [...] No es que tengamos [los orientales] ninguna prevención a priori contra todo lo que reluce, pero siempre hemos preferido los reflejos profundos, algo velados, al brillo superficial y gélido: es decir, tanto en las piedras naturales como en las materias artificiales, ese brillo ligeramente alterado que evoca irresistiblemente los efectos del tiempo.” (Tanizaki, 1933: 30) [📷]

Además, este elemento constitutivo del acto lumínico, el brillo, depende en gran medida no sólo del uso, sino del carácter y forma de la superficie, del tipo de material, etc.

“Y luego había la luz, sencillamente la luz desmesurada que parecían multiplicar los cristales de las litografías y grabados, de los espejos, las superficies pulimentadas y resbaladizas de los biombos y estanterías y mesitas y adornos, hasta convertir el lugar en una auténtica cueva de tesoros visuales, de zafiros...” (AP: 42)

Otras secuelas del tiempo, de las cuales encontramos abundantes ejemplos en los “archivos” como los llamaría la historiadora Carolyn Seedman⁷, son la podredumbre, crecimiento de la vegetación, el parasitismo, el desfase de formas y materiales, la inadecuación de sus funciones... Todas ellas se van sumando en el tiempo y desenvocan en el aniquilamiento.

“la hiedra había sepultado el horno y la panera y la carcoma ha corroído por completo las vigas del portal y el cobertizo. En sólo cuatro años, la hiedra y la carcoma han destruido el traba-

7. La cual reclama la importancia del polvo, entendido como la parte del “archivo” (fuente) que es desechado en las tareas de una investigación científica. Obviamente la Seedman no se refiere a la materialidad del elemento, sino a la abstracción de todo aquello que por razones “no cognoscitivas a través del método científico” se han desechado. Léase, el estudio de emociones, biografías, etc. “Como subproducto orgánico de los restos del “archivo” que se han ido lentamente descomponiendo, y de un sistema de almacenamiento sin filtración, el polvo confirma una gran circularidad en la que nada, nunca desaparecerá. Es una materia imperecedera —un desecho que nunca desaparece.” (2002: 166)

jo de toda una familia y todo un siglo.” (JLI: 93)

“[...] cuarto de estar, donde ya no se veían los cuadros de jardines románticos dorados y viejos que tanto gustaban a mi madre” (SP: 80)

Como hemos aludido más arriba, la estabilidad y conservación son dos valores que pertenecen y corresponden al espacio doméstico, lo cual no significa inmovilismo. La inmovilidad del ámbito doméstico lleva a la inhabitabilidad y a la museología.

“-Mamá, ¿de quién era el piano? /-De la abuela. Amaba mucho la música. /-¿Y el secreter? /-Suyo. Escribía allí su correspondencia. /-¿Nadie lo usó desde entonces? /-No. Ahora es de María, que no se lo quiso llevar por no descomponer el gabinete. /-¿Estará todo igual siempre, mamá? /-Sí, ¿por qué alterarlo? Las cosas queridas, hijo, tienen sus costumbres, su propio lugar de existencia. Si las cambiáramos sufrirían. ¿Te imaginas tú ese secreter en casa de tía María? /-¡Oh, no! /-Ni el piano en el salón, ni el espejo en otro sitio, ni los cuadros... Todo allí vive en su mundo. Yo lo he respetado. ¿Y tú qué harías? /-Igual que tú, mamá.” (CC: 132)

Un modo drástico de aumentar al tiempo es mediante la transformación espacial, bien sea estructural o mobiliaria, cambiar el color de las paredes, renovar sanitarios, sustituir muebles, alterar el orden, mover paredes, introducir objetos nuevos, etc.

“De hecho podía recordar cuando se había hecho la reforma del piso, la segunda, porque cuando el señor había comprado casa y la había arreglado para su boda, ella no estaba aún al servicio de la familia. [...] por eso sólo había asistido a la segunda renovación, muchos años después, cuando se había cambiado el piano recto en el que tocaban Miguel y Santiago por un piano de cola, se habían tapizado las paredes de terciopelo rojo grana y se habían llenado de todos los cuadros que el señor coleccionaba.” (RR: 181-182)

Esta renovación, que evita el anquilosamiento temporal del espacio cotidiano, se lleva a cabo contando con la ayuda de otro ambiente: el desván⁸ o buhardilla, trastero, buharda, sobrado, altillo, sotabanco, camaranchón o chiribitil⁹, en el que vienen a desembocar los enseres desechados, los objetos en suspensión

8. **desván**. Del ant. *desvanar*, der. de *vano*. Parte más alta de la casa, inmediatamente debajo del tejado, que suele destinarse a guardar objetos inútiles o en desuso. (DRAE). Morales y Marín (1982) añade dos acepciones atendiendo a su carácter no habitable: el desván **gatero** y el desván **perdido**. Pan y Agua propone una etimología relacionada con la voz latina *vanus* = vacío.

9. La terminología es abundante, podemos añadir otras dos palabras que aluden a este espacio «granero», de uso típicamente aragonés y *cambrá* (del castellano *cámara*) que se maneja en algunas zonas de la región valenciana.



[📷] <http://www.google.es>

10. **zaquizamí**, deriva del árabe hispánico *sáqf fassamí*, techo frágil; literalmente, "techo en el cielo".

afectiva, los caprichos desencantados, lo viejo, lo roto, lo usado, lo vivido... Dada la escasez métrica, en muchos casos la vivienda prescinde de él, lo cual no demuestra que en el imaginario del individuo no exista este «lugar» que acoge la atrofia del tiempo y la memoria. [📷]

Ya en su significado y etimología, *desván* –*vano, vacío*–, salta a la vista que es un lugar de connotaciones despreciativas, primero por sus características constructivas, angosto, con escasa luz, sin desbatar, con cubrición a teja vana sobre el armazón de madera. Además, suele estar desordenado y sucio respecto a los cánones que rigen en el resto del espacio habitativo. Fonéticamente la palabra sugiere abandono. Pero existe otra lectura de este espacio más poética y que coincide con el significado que ha quedado encerrado en un vocablo sinónimo de origen árabe: *zaquizamí*¹⁰, término poblado de ensueño, fantasía y obviamente memoria. Gaité identifica el cuarto de atrás, precisamente con el *desván* aunque arquitectónicamente no se corresponda:

“[...] el cuarto de atrás. Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido. Hasta la guerra, habíamos estudiado y jugado allí totalmente a nuestras anchas, había holgura de sobra. Pero aquella holgura no nos la había discutido nadie, ni estaba sometida a unas leyes determinadas de aprovechamiento: el cuarto era nuestro y se acabó [...], había un aparador grande de castaño; guardábamos allí objetos heterogéneos, entre los que podía aparecer, a veces, un enchufe o una cuchara, que venían a buscar desde las otras dependencias de la casa, pero esa excepción no contradecía nuestra posesión del mueble, disponíamos enteramente de él, era armario de trastos y juguetes” (161-163)

En ese espacio se esconden verdaderas sagas familiares, entre el polvo, libros leídos, retratos, sillas carcomidas, maletas, secretos y fantasmas...



[📄] <http://www.decoraciondeinteriores.com/tag/muebles-vintage/>

“Los cajones, las arcas, los baúles. Las habitaciones de arriba y el desván. [...] Nada quedó por registrar. Poco a poco, todas las cosas de Sabina –las fotografías, las cartas, los pendientes y el anillo de la boda, incluso algunas ropas y recuerdos familiares- fueron amontonándose en el pasillo. Todo cuanto pudiera prolongar su presencia dentro de la casa. Todo cuanto aún pudiera seguir alimentando su espíritu y su sombra alrededor de mí.” (JLI: 39)

Es conveniente «cuidar-guardar» porque es mejor no olvidar. Además en estos tiempos, todo vuelve como observamos en el cartel publicitario de “La cumbre del mueble VINTAGE, mayo, 2013” [📄]

“[las fotografías] Desaparecían de vez en cuando, cuando se pintaba la casa o se cambiaban de marco o de sitio, porque habían recorrido ya todas las paredes del cuarto. [...] «Las tengo en el armario, bien guardadas.» [...] Fueron tragadas por todas las cosas que mi madre guardaba en el armario, sobre todo las bolsas de ropa que no se usaba y que ella no se decidía a tirar.” (SP: 81)

El ambiente en el que vivimos es potencialmente la forma de arte más incisiva que tenemos posibilidad de experimentar durante la vida. Contrariamente a la mayor parte de las experiencias artísticas que duran solamente breves momentos, la del ambiente nos acompaña durante buena parte de nuestros días.

Christopher Day, 1990

La obra de arte real es la construcción de una experiencia integral resultante de la interacción de energías orgánicas y de condiciones del ambiente.

John Dewey, 1934.

2.10

EL PLACER DE LA BELLEZA, O EL ARTE DEL BIENESTAR

1. **belleza.** (De *bello*) Propiedad de las cosas que nos hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas. (DRAE)



Exterior *Antilia Residence*. Bombai (India) de Parkins & Will, 2002-2011.



Interior. Valorada en 1.000 millones de dólares, se considera la casa más costosa del mundo. [📷] Vanity Fair Italy.

Podemos apreciar en la definición de belleza¹ que recoge el DRAE, y por ende la idea más extendida, que el objeto en sí resulta el propietario de la cualidad de bello. Es decir, este concepto de belleza instala fuera del perceptor el fenómeno estético. Según la estudiosa Katya Mandoki “la noción de belleza o lo bello, es una categorización lingüística de una percepción o experiencia” y propone un nuevo enfoque para la aproximación a la estética que sobre todo se aplica a lo cotidiano. El atributo de bello no es intrínseco al objeto, sino que se instaura en el nexo entre el sujeto y el objeto, en un tiempo, en un contexto social, de valorización o interpretación personal, como ya propone Dewey en 1934. Y anticipándose más todavía, el refranero popular, siempre tan sabio, confirma la relatividad: *Todo depende del color del cristal con que se mire*. Un ejemplo lo tenemos ante las fotografías que ilustran la página [📷]; seguramente existen personas que valoran esta casa en la categoría de bella y otras la consideran fea e incluso horrorosa. La Sra. Nita Ambani, propietaria e ideadora de los interiores, avalla con gran entusiasmo la primera opinión, según afirma en la entrevista a *Vanity Fair-Italy* (junio 2012). Nosotros nos abstentemos de emitir juicios y que el *Crítico* manifieste su propio

2. Podemos entender estesis como las distintas conductas perceptivas de cada individuo frente al objeto.

3. **arte.** (Del lat. *ars, artis*) Virtud, disposición y habilidad para hacer alguna cosa. || 2. Acto o facultad mediante los cuales, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial, y crea copiando o fantaseando. || 3. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien alguna cosa. (DRAE) A estas acepciones cabría añadir la que Arthur C. Danto propone de la realidad de la «obra artística» hoy: “Ver algo como arte exige nada menos que esto, todo un entorno de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte. [...] De modo que la pregunta sobre cuándo un objeto es una obra de arte, se funde con la pregunta sobre cuándo una interpretación de una cosa es una interpretación artística.” (1981: 197)

4. La «experiencia artística», en referencia al usufructuario, no es otra cosa que probar, echar de ver en sí mismo una cosa, una impresión, un sentimiento ligado al goce, al disfrute y al agrado, lo cual no excluye que estas sensaciones nos sean producidas por lo feo, repulsivo o repugnante. (Umberto Eco [Coord.] *Storia della bruttezza*. Torino: Bompiani, 2007.)

5. **estética** Del gr. *αἴσθησις* (*aísthēsis*), «sensación». Propio de los sentidos. || Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte. || Perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. Placer estético. || Artístico, de aspecto bello y elegante. (DRAE) El término fue introducido por el filósofo alemán Alexander G. Baumgarten.

parecer. Otro ejemplo, en este caso, literario nos lo ofrece LMS en *Tiempo de Silencio*, que califica la casa-pensión como “Tugurio habitacional” (33) y se extiende añadiendo descripciones que no dejan lugar a dudas pero que no coinciden con la estesis² de la propietaria Doña Luisa que es la compositora de la obra.

“Ahí, al lado está su sitio, su sábana blanca, su manta gruesa, su almohada en la que tiene irremisiblemente que dormir, su vaso de agua que ya habrá tomado un sabor a caldo, sus libros viejos. Los objetos inestéticos y rígidos, los brazos de la percha apuntando hacia arriba, el aparador donde hay unas horribles figuras de porcelana, una planta verde, un pañito bordado encima de una mesa baja, una silla forrada de hule en la que nadie se sienta nunca, un cactus artificial que no hay que regar porque es de plástico, un paragüero de metal dorado con relieves griegos...” (LMS: 114)

Day, en la cita inicial de este apartado, vincula el «arte³», desprovisto de toda la sacralidad académica y teórica, y la experiencia artística⁴ al «ambiente» doméstico, para recalcar la importancia que de esta vinculación deriva. Veamos algunas consideraciones sobre la «artisticidad» del espacio doméstico siguiendo a Mandoki, dado que la autora es quien ha propuesto el análisis de la vida cotidiana del individuo como índice de la experiencia estética⁵. Pero ¡ojó! no de la estética entendida como fenómeno sensible, convencional y que atañe a los objetos prevalentemente encerrados en los museos, a los objetos bautizados con renombres o contruidos para la confirmación del poder y que comulgan con arquetipos dictados desde dios sabe cuándo. Mandoki denomina *la prosaica* a “la estética de la vida cotidiana” y la define como todo aquello que permite disfrutar del acontecer del individuo y el vivir como experiencia. Definición que coincide plenamente con el concepto de «habitar», que hemos visto ya, en Martín Heidegger.

La prosaica del espacio doméstico es aquella que se expresa en la casa y que refleja todas las manifestaciones sensoriales

del habitante, las cuales, a su vez, reverberan produciendo sensaciones y emociones que se suman a la constitución de sujeto único con un grado determinado de sensibilidad. Es decir, la interacción entre cuerpo y espacio crea un sistema de relaciones estéticas en el habitar. Así, podemos constatar que el concepto de «arte», cuya función no es objetiva y práctica, como se ha declarado durante mucho tiempo, sino la de educar capacidades y sentimientos, aquí en la casa, cuyo ámbito incumbe al desarrollo personal y al mundo emotivo, es donde podemos encontrar génesis y evidencia de él. Como expuesto anteriormente.

“La obra de arte es una forma expresiva creada para nuestra percepción a través del sentido o imaginación, y lo que expresa es el sentimiento humano.” Pero, insisto, no es el arte, ni la obra o la forma lo que expresa, sino el artista, igual que no es el lenguaje el que significa sino el sujeto que lo articula. El arte no es expresión de emociones; es el espectador quien percibe e interpreta una expresión de emociones y genera otras a partir de su experiencia con tal objeto.” (Mandoki, 1994 [pdf])

Desde el punto de vista del artista, la perspectiva de la definición se centra en «la expresión» de esas emociones y capacidades, en cambio, si se atiende al punto de vista del receptor, el protagonismo recaerá en «la impresión», es decir en los estímulos que los sentidos nos proponen, implícitamente en su capacidad de captación, bien sea fisiológica o cultural.

Por otra parte, es conveniente manifestar la distancia que existe entre el arte, la belleza o la estética convencionales⁶, predominantemente referida a fenómenos visivos y ajenos a cualquier acción participativa, es decir contemplativos⁷, con lo que consideramos un arte del vivir bien, o el equilibrio y satisfacción necesarios para desarrollarse íntegramente como ser humano. “La armonía interna se alcanza solamente cuando de algún modo se llega a un acuerdo con el ambiente.” (Dewey, 1934: 19)

6. Hemos preferido no enzarzarnos en delimitaciones terminológicas de los tres conceptos, ni adentrarnos en la profundización de un tema que no compete a esta tesis.

7. En el ámbito arquitectónico, esta valorización contemplativa queda relegada a una expresión de «fachadismo», afortunadamente ya en vías de extinción.

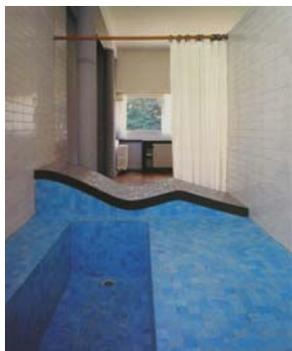
“[...] muebles de líneas simples, escuetas, y madera laqueada con ocres, verdes y amarillos pálidos en franjas, igual que las tapicerías de las sillas, de las cortinas y del gran sofá que había al fondo de la pieza. [...] Era un comedor bellissimo por la luz tamizada que reflejaban esos colores apagados, pero resultaba extraño, casi insólito, como diseñado e inventado en un tiempo que no existía, un tiempo de otra historia, de otro país, que ca-saba mal con las cornucopias y los pesados muebles llamados de estilo que llenaban las casas de las pocas familia que visitá-bamos con tía Emilia.” (RR: 149)

8. Sólo como ejemplo Villa Savoia de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, cuyos propietarios-habitantes lograron resistir dentro seis años entre grandes incomodidades. Escribe la Sra.: “Llueve en el atrio, llueve en la rampa, y el muro del garaje está empapado. Y por si no bastase, llueve en mi baño, que cuando llueve se inunda, dado que el agua entra por el lucernario [...] después de las innumerables quejas de parte mía, usted (a Le Corbusier) finalmente admite que la casa que construyó en 1929 es inhabitable.” (De Bot-ton: 63).

Adjuntamos dos perspectivas del susodicho baño:



[📷] Costa: 31.



Villa Savoia, Poissy, Francia, 1929-31. [📷] *Architettura del XX secolo*. Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser, I. Milano: *L'Espresso*, 2006: 233.

El comedor “bellísimo” pertenece a la casa que construye el arquitecto Durán Reynals bajo la influencia del estilo internacional. Las casas con “cornucopias” referidas a las casas de abolengo de Barcelona.

Nada más erróneo para analizar una obra de arte habitativa que partir de la concepción de belleza como resultado final o de proporción, simetría y racionalidad.⁸ [📷]

En el espacio doméstico un número indeterminado de connotaciones se suman a la obra arquitectónica: la decoración, intervenciones constantes, transformaciones momentáneas, oscilaciones climáticas, interferencias sonoras, olfativas, incluso ausencias, etc. en la mayoría de las ocasiones llevadas a cabo por el usuario que a la vez es el hacedor-receptor de ese escenario. Es evidente que con estas variables totalmente aleatorias y múltiples es difícil establecer un grado de artísticidad, entendida según los parámetros canónicos.

Así, en la expresión «el arte de vivir bien» resulta evidente la participación efectiva de la casa como máquina regeneradora de la existencia en muchos aspectos. El adiestramiento más seguro a la percepción de la belleza consiste en vivir en medio de formas y elementos sensoriales que la contengan. De ahí que el espacio doméstico aporte un grado estético, o de gusto que sería más correcto llamar formación de estesis. En la medida que el habitante participa y se imbrica en el espacio aumenta el grado de experiencia estética.

Versalles es una obra de arte, parece que también era una “casa”, pero lo que sabemos de la vida dentro, cómo lo vivían sus moradores, no queda muy claro. ¿Qué relación mantenía el espacio y la gente? ¿estaban helados de frío? ¿olía bien? ¿les gustaban esos techos tan altos? ¿no se les hacía larguísimo ir caminando del salón a la cama? ¿María Antonieta se sentía abrumada por la inmensidad de las dimensiones y la multiplicación de ellas en los espejos hasta el infinito? ¿la hacían sentirse una pulga? ¿Luis XIV anteponía la apariencia, la pomposidad, a cualquier otro valor para experimentar satisfacción por lo que Le Vau, Le Brun y Le Nôtre le habían construido? En los libros de arquitectura y de técnicas de construcción no aparece nada de esto. A pesar de ello, se considera que las casas declaradas «obras de arte» (o su equipamiento declarado de «Autor»), por el mero hecho de tal catalogación pueden servir de referencia habitacional para otros individuos, para la muchedumbre.



Sala de estar, comedor y cocina, *Casa Schröder* de Gerrit Th. Rietveld, Utrecht, Países Bajos, 1924 [📷] *Architettura del XX secolo*. Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser, I, Milano: L'Espresso, 2006: 195



Sala de estar, comedor y cocina, *Casa Short*, Glenn Murcutt, Kempsey, New South Wales, Australia, 1975. [📷] *Architettura del XX secolo*. Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser, I, Milano: L'Espresso, 2006: 497.



Perspectiva interna, *Villa Ava* de Rem Koolhaas, St. Cloud, París, 1991 (en: *Architettura del XX secolo*). Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser, I, Milano: L'Espresso, 2006: 502.

Los ejemplos son innumerables: Casa Truus Schröder de Gerrit Th. Rietveld, [📷] Residencia para Marie Short de Glenn Murcutt, [📷] Villa Ava de Rem Koolhaas. [📷] Pero el que sea una arquitectura-obra de arte no garantiza la buena habitabilidad y ni siquiera la habitabilidad, como ya hemos visto anteriormente; porque el arquitecto imagina, piensa, proyecta, construye el espacio pero, después, se desentiende de él. Obviamente la geometría, los materiales y elementos estructurales, son determinantes, pero será a partir de aquí, desde donde el habitante lo usa, lo vive, lo habita, y para ello lo acomoda, en la medida de lo posible, a su necesidad-especificidad. Y qué decir de los objetos-«obras de arte» que pasan a integrarse en el ambiente en el que están inscritas (sillas, cuadros, consolas, esculturas, lámparas, cucharas, etc.) Últimamente está muy de moda hacer ostentación de la firma, la «marca» en los muebles

9. “El coleccionista típico es el típico capitalista.” (Dewey: 9)

y objetística. A través de estas manifestaciones del artista, que no del habitante, éste intenta construir una imagen de sí mismo sin participar en el proceso de creación. De hecho, la imagen que transmite es de accesibilidad económica⁹, demostración «esteticista», pero, sobre todo, ostenta un desconocimiento de los valores reales del habitar.

La práctica de una vida equilibrada y con la felicidad necesaria exige la experiencia de percepciones agradables. De ahí que el espacio doméstico deba producirlas e inculcarlas en el habitante, dentro de una dinámica cotidiana y no como eventual momento de recompensa yendo al Museo.

Dos factores intervienen para que sea determinante: por una parte, la gran cantidad de tiempo que transcurrimos dentro de la casa

“Pero los ojos se habitúan a un paisaje, lo incorporan poco a poco a sus costumbres y a sus formas cotidianas y lo convierten finalmente en un recuerdo de lo que la mirada, alguna vez, aprendió a ver.” (JLI: 37)

Y, por otra parte, las numerosas experiencias que «ahí» acaecen configurando nuestro modo perceptivo y nuestro gusto.

“En una palabra, a toda obra de arte le corresponde un estatuto existencial, el cual es el del fenómeno, y especialmente de la apariencia percibida por los sentidos. No existen, ni pintura invisible, ni estatuas impalpables, ni músicas inaudibles, ni poemas inefables. [...] Diríase que este cuerpo físico tiene su principal razón de ser en sostener con su andamiaje, cual si de la estructura de la decoración se tratara, ese grupo concordante de datos de los sentidos.” (Souriau: 64-65)

Es decir, el ambiente vive de las cualidades sensoriales, y el habitante las absorbe porque destilan una estética, una valencia espiritual, y ejercen una precisa funcionalidad, un mérito práctico, son inseparables hasta el punto de crear un estado emocional: “[...] esta casa te impresiona, no lo niegues, excita tus instintos teatrales, estimula tus fracasadas ilusiones de formar parte del gran mundo; esta casa te humilla ferozmente [...]”

(AP: 39) e incluso fisiológico: “¿Qué pasaba en la casa? [...] Era la casa misma que, una vez dentro, volvía soñolientos a sus ocupantes.” (AP: 32)

“Es, principalmente, a través de la vista, el olfato, el oído, el gusto y el tacto como experimentamos el ambiente en el cual vivimos. La arquitectura por tanto, en cuanto proyecto de ambiente, es el arte de nutrir estos sentidos.” (Day, 1990: 76)

Los lugares que logran la estabilidad psicofísica del habitante podríamos catalogarlos como obras de arte del vivir, tal categorización es permisible porque, como afirma Frampton,

“Debemos comprender que la vida y el arte ya no son dominios separados. Por esta razón la ‘idea’ de ‘arte’ como una ilusión separada de la vida real debe desaparecer [...]” (1981: 149)

Se puede pensar que las vivencias individuales que se desarrollan en ambientes cerrados, privados, en el espacio doméstico, están abocadas a ser olvidadas a desaparecer, que el gusto que se conforma en privado no trasciende y que por tanto no merece la pena dar constancia de él, pero no es así. Estas vivencias asimiladas por el individuo vienen a constituir un inconsciente colectivo que ha interiorizado las cosas, las formas y los hábitos. Así, de modo velado, emerge todo lo que es irracional pero que ha sido asimilado. Todo lo que es «pasado» se manifiesta a través de «físicidad» y nuestra experiencia doméstica se refleja en valores estéticos que se hacen colectivos en el instante mismo en que nos manifestamos fuera del ámbito privado, por ejemplo, en nuestro modo de vestir. Los mismos artistas son canalizadores-conectores de esa vivencia individual, en un proceso de síntesis absorben el inconsciente colectivo y revierten valores que reflejan la realidad presente, inconsciente todavía.

Por otra parte, la tendencia en la creación del propio espacio doméstico es la de *alcanzar* la «belleza», pero que, precisamente dentro de ese ámbito espacial, tal objetivo adquiere

connotaciones mucho más amplias que las meramente visivas o canónicas. En principio,

“Por belleza entendemos la más alta perfección. Por eso es completamente imposible que algo no práctico pueda ser bello. La primera condición para que un objeto aspire al calificativo ‘bello’ es que no vaya contra la conveniencia.” (Loos: 81)

A tal afirmación podemos añadir que, para *alcanzar* la categoría de belleza habitativa, este espacio debe cumplir además toda una serie de requisitos y parámetros difícilmente catalogables o definibles, precisamente porque el objetivo que hay que satisfacer es único, individual e irreproducible, esto es, colmar la esencia de habitar del usuario¹⁰. Y se colma cuando suscita placer: “Me complazco en la apreciación de las superficies, los colores y los enseres que destacan sobre la bandeja.” (CMG: 93) A pesar de todos los intentos de estandarización¹¹ de esta «necesidad vital», en distintos momentos de la historia, el resultado obtenido en muchos casos ha sido el de «enjaular» desdicha, insatisfacción, desencanto y segregación; sirva como ejemplo el de los habitantes de las favelas brasileñas que, ante la alternativa de instalarse en colmenas diseñadas por renombrados arquitectos, prefieren permanecer en el anárquico, pero humano-propio, espacio construido por ellos mismos. Allí son capaces de sentirse en «su sitio», en «su casa».

“Sin embargo la casa, la nostalgia de la casa libre y desgajada de los demás, es superior a un deseo.” (IA: 10) Piensa la protagonista de *El fulgor y la sangre* al sentirse constreñida a compartir su casa en un edificio comunitario.

En la misma línea del pensamiento de Loos de conjugar *utilitas-placere* en la arquitectura también se expresa Rykwert:

“«[...] quede claro que el placer [estético] nunca pudo ser el objetivo de la arquitectura, ni la decoración arquitectónica su objeto. La utilidad pública y privada, la felicidad y la preservación de los individuos y de la sociedad... tal es el objetivo de la arquitectura.» Puesto que ha de satisfacer las necesidades más urgentes de la humanidad, la arquitectura debe agrandar pa-

10. “Quizás no hay dos hombres sobre la tierra que establezcan una relación perceptiva exactamente igual con un mismo objeto”, escribía Diderot en la voz «bello» en la *Encyclopédie*. Y Rasmaussen confirma que resulta totalmente imposible establecer reglas y criterios absolutos para evaluar la arquitectura, porque cada edificio que merece la pena –como todas las obras de arte– tiene su propia categoría. (1957: 198)

11. Recordemos las utopías de Le Corbusier en *L'Unité d'Habitation*, los alojamientos para masas en Rusia, el desarrollismo periférico de los años sesenta en Madrid... Las críticas ya comienzan a oírse en el lejano 1959: “Y nadie puede vivir realmente en lo que los arquitectos proyectan, a pesar de que ellos así lo piensen. [...] Ha llegado el momento de fundir lo viejo y lo nuevo, de redescubrir las cualidades arcaicas, es decir, intemporales, de la naturaleza humana.” Aldo Van Eyck. Encuentro en Oterloo. (<http://www.scribd.com/doc/11453424/Textos-de-Giedion-Kahn-Utzon-Banham-Van-Eyck-Jacobs-Venturi-Sola-Morales-sobre-Arquitectura-Moderna-de-posguerra>)

ra satisfacerlas.” (1974: 49)

Y, obviamente, Bachelard sintetiza: “Pero los gestos *útiles* no deben ocultar los gestos *agradables*.” (1938: 187)

12. En “El origen de la obra de arte.” http://heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm

El propio Heidegger¹² elabora el concepto de belleza partiendo de la concreción sustancial de la obra de arte “Toda obra de arte es una cosa”, y “La cosa es una materia conformada.” Es decir, la síntesis de la materia y la forma en que se manifiesta a través de las sensaciones que nos transmite. “La forma determina el ordenamiento de la materia.” De hecho, continúa el filósofo en el mismo texto:

13. “La estética es una rama de la filosofía que se encarga de estudiar la manera cómo el razonamiento del ser humano interpreta los estímulos sensoriales que recibe del mundo circundante. Se podría decir, así como la lógica estudia el conocimiento racional, que la estética es la ciencia que estudia el conocimiento sensible, el que adquirimos a través de los sentidos.” www.wikipedia.org (Vemos que la velocidad en la red actualiza conceptos que los “sabios” tardan siglos en renovar).

Estas dos categorías [pensamiento y cuerpo] se han establecido de acuerdo con determinados criterios o parámetros y sobre todo aún divididos en la dualidad cartesiana.

“La estética¹³ toma la obra de arte como objeto, concretamente un objeto de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy, llamamos a esta percepción vivencia. El modo en que el hombre vive el arte es el que debe informarnos sobre su esencia. [...] De esta manera nunca preguntaremos a partir de la obra, sino a partir de nosotros mismos. A partir de nosotros, que no le dejamos a la obra ser obra, sino que tendemos a representárnosla como un objeto que debe provocar en nosotros determinados estados.”

O, como dice el arquitecto Mario Botta: “La idea de belleza en absoluto no existe, porque naturalmente está ligada a los estados de ánimo.” (Botta, 2007: 33) Heidegger continúa con su análisis asociando el verdadero significado de la belleza a las artes «artesanales», y hace incapié en la arquitectura dado que es la única de entre las artes que, a la vez, encierra en sí arte y construcción de uso, y por tanto, como ya visto en la sección teórica, es parte directa del «ser-ahí».

“Su madre era, como la casa en que vivían, como aquel piso interior, un segundo izquierda en Cuatro Caminos, aquello a partir de lo cual uno se orienta.” (AP: 68)

Así la «belleza» en arquitectura es un compendio de valores funcionales, técnicos, materiales, estéticos, paisajísticos, significativos, sígnicos y condiciones éticas, a los que se añade el carácter de ser un espacio único al servicio y a semejanza del

usufructuario-habitante. De hecho, la casa que nos procura el arquitecto, mejora en la medida que la hacemos nuestra, se identifica cada vez más con lo que nos gusta, con lo que consideramos bello. Coppola Pignatelli nos habla sobre las formas de habitar contemporáneas en las que el usuario no está involucrado directamente en el proceso de construcción de la vivienda pero

“termina aceptando la idea de adaptarse a un espacio que se le impone, con el cual no se identifica. Existe un choque entre lo que se le impone y su íntima voluntad de incidir personalizando el espacio en el que vive. Vemos así el fenómeno de las modificaciones internas, que son el impulso interior para ver personalizada la propia casa” (1997: 247)

Añadimos, que las imposiciones van más allá de la estructura, de los materiales, etc., incluso los elementos personalizadores del propio espacio, tienden a la estandarización, disposición de la cocina, muebles, tipología de baño... Pocos son los habitantes que disfrutan de la posibilidad de expresar su esencia a través de la creación de algún elemento de su propia casa. Porque comprar no es «hacer». Elegir entre las propuestas de moda que se nos muestran no es «hacer», “Los muebles, al gusto del día; rectos, brillantes y sin adornos.” (MA: 158). Poseer sofás **Rochas** bobas, no plasma nada de la esencia del habitante... a no ser que el sofá esté desfondado, con desgarros y pringoso, y en ese caso, la verdad, plasma lo peor: el no «cuidado». Olt Aicher también ahonda en la reflexión de no confundir la capacidad creativa del ser humano con la capacidad de adecuarse a los criterios de estética, gusto, cultura que impone la concepción burguesa de creatividad artística. “La creatividad es auto-realización.” (2004: 34)

La consecuencia de este desfase entre la identidad del habitante y del espacio se revela en la ausencia del placer¹⁴ de habitar. Se hace evidente cuando el espacio doméstico constituye úni-

14. **placer**, gozo, deleite, dicha, gusto, fruición, agrado, contento, regocijo, complacencia, satisfacción. (Dic. Sinónimos y Antónimos Espasa)

camente un domicilio o se limita a dar mero cobijo, ya que la mayoría del placer que experimentamos procede de la esencia de acciones y de cosas. “El placer que obtenemos de toda clase de objetos de uso cotidiano guarda relación con lo que creemos sobre su historia.” (Bloom, 2010: 19) La valorización de un objeto concreto depende de la relación que ha mantenido con nuestras vivencias. Por asociaciones positivas, por sentimentalismo, por utilidad, por el contacto directo con otra persona, por un valor estético, por un valor monetario... “Es la casa de un abuelo mío, y aún la conservo porque me gusta.” (CC: 68) Los objetos se impregnan de historia que pasa a formar parte de su ser o de su esencia. (Bloom, 2010: 38) Tanto las cosas como las acciones desencadenan en nosotros emociones. En la medida que son positivas e intensas, habitar proporciona placer.

“¡En toda la casa palpitaba la vida, el rumor de la vida, y se precipitaba a la mujer embriagándola con zumos bermejos! (CC: 290)

En algunas ocasiones, se confunde la «belleza», con el lujo, con lo caro, con la moda o con la acumulación; en realidad estas sustituciones valorativas no son otra cosa que la intención del morador por manifestar o remarcar su condición social y no van más allá de una exhibición burda de su poder y, en muchos casos, la evidencia de un gusto vulgar.

“Podía imaginar al propietario de la casa, recién llegado de las Indias, obsesionado con la idea de vivir a resguardo del sol. Se podían leer sus gustos y sus aspiraciones en el mobiliario y en la mezcla de estilos que habían seguido para edificar la casa. A pesar de su gran magnitud y de sus pretensiones de grandiosidad, había algo conmovedor inocente y modesto.” (SP: 131)

Encontramos otro ejemplo magnífico y exasperado de lo que puede ser la apariencia, la identificación del gusto con la ostentación, aún en casos de miseria absoluta como son las chabolas del cinturón de Madrid en los años sesenta.



Ropa tendida entre chabolas. [📷] www.elmundo.es



Interior de una chabola. [📷] www.eldiario.es

15. Ver al respecto el cuentito “Acerca de un pobre hombre rico” (2003: 217-226) que cierra la recopilación de artículos de Adolf Loos *Dicho en el Vacío*.



Plaza de toros. Miguel Barceló, 1990. [📷] http://www.miquelbarcelo.info/obras_min_ok.php?Cat=3&Tipo_obra=Pintra&Mnu=sub5fcodnot_al=529fcodimg_al=2989fcodnot#seccion529

“Que de las ventanas de esas inverosímiles mansiones pendieran colgaduras, que de los techos oscilantes al soplo de los vientos colgaran lámparas de cristal de Bohemia, que en los patizuelos cuerdas pesadamente combadas mostraran las ricas ropas de una abundante colada, que tras la puerta de manta militar se agazaparan (nítidos, ebúrneos) los refrigeradores y que gruesas alfombras de nudo apagaran el sonido de los pasos eran fenómenos que no podían sorprender a Pedro ya que éste no era ignorante de los contrastes de la naturaleza humana y del modo loco como gentes que debieran poner más cuidado en la administración de sus precarios medios económicos dila- pidan tontamente sus posibilidades. [📷]

Era muy lógico, pues, encontrar en los cuartos de baño pjaras de cerdos chilladores alimentados con manjares de tercera mano [...] insensibles a toda conveniencia moral matrimonios en edad de activa vida sexual compartiendo el mismo ancho camastro con hijos ya crecidos a los que nada puede quedar oculto, abundancia de imágenes de santos escuchando sin alteración de la tornasolada sonrisa la letanía grandilocuente y magnífica de las blasfemias varoniles, una sopera firmada de Limoges henchida como orinal bajo una cama.

¡Pero, qué hermoso a despecho de estos contrastes fácilmente corregibles el conjunto de este polígono habitable! ¡De qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero!” (LMS: 51)

Ver, por ejemplo, a los nuevos ricos que parecen peces fuera del agua en medio de objetos y espacios improvisados¹⁵. Todo lo que es «casa» significa prolongación del «yo ahí», no puede suplantarse con una creación a medida del bolsillo.

“[...] pululando por el salón como el que visita un museo. La verdad es que el salón de mi casa da para eso y para más, no sé cómo no se conciertan visitas escolares. Me detuve en el apartado Arte Contemporáneo (allende el piano) y descubrí un Miguel Barceló de nueva adquisición [📷], entre el Juan Gris y el Pons que ya conocía. Representaba una plaza de toros violentamente iluminada por el sol de media tarde, en una visita aérea que situaba al espectador como un helicóptero sobre la plaza. Causaba un efecto un poco extraño, no sé, quizá porque la idea de toro y la de helicóptero armonizaban mal. Por lo demás era un cuadro bastante repugnante, casi escatológico, con los espectadores representados a base de grumitos de óleo parduzco, como una colonia de hormigas medrando en pleno tendido. El caso es que aquello tanto podía representar una plaza de toros como la taza del váter de un bar del Paralelo.” (PT: 261)

Otra faceta conectada directamente con lo dicho anteriormente es prolongar las ansias de reconocimiento, encargando a una «gran firma» el proyecto del edificio, de manera que sea considerado si no como «monumento», al menos no como una mera «construcción» e incluso, como obra de Arte avalada por un Arquitecto:

“Este equívoco deriva de una “falacia estética” común a los críticos y a los historiadores de la arquitectura, los cuales hacen casi siempre una distinción entre construcción y arquitectura. Construcción sería la edificación de manufacturas que circunscriben espacios destinados a promover funciones prácticas (una granja, un hangar, una casa “fea”). La arquitectura, en cambio consistiría en articular *espacios* los cuales pueden también permitir funciones prácticas pero son valorados sobre todo por su autoreflexividad estética. Según esta teoría, una obra de arquitectura significa ante todo la propia estructura. [...] Sería como estudiar la lengua inglesa partiendo sólo de los sonetos de Shakespeare.” (Eco, 1971: 162)

Y surge la antinomia «casa del arquitecto», «casa del habitante». No podemos prescindir de la sabiduría del arquitecto, pero, en la misma medida, tampoco del resultado a gusto y placer del usuario.

“[La casa que] durante los dos primeros años de la posguerra había tenido permanentemente en obras para que Durán Reynals¹⁶ [📷], el arquitecto que según decía el abuelo había seguido en tiempos, se refería a los años anteriores a la guerra, las veleidades de la vanguardia y del movimiento moderno pero que, con la gracia de Dios, había encontrado el buen camino y con él las normas estéticas eternas y había asumido la simplicidad del clasicismo. [...] el genio de los jardines, Rubió i Tudurí¹⁷ y otro arquitecto tan lúcido como Durán Reynals que se llamaba Ràfols¹⁸. Pero él había preferido a Durán y le había encargado la capilla y el claustro que con esa estética del arrepentimiento se avenía más con su nueva forma de pensar y con el estilo monacal y clásico que tanto le gustaba desde que se había volcado a las prácticas religiosas. El abuelo decía que el arquitecto Durán Reynals había sabido interpretar sus deseos y que con el proyecto que le había presentado, cobijado por arcos y pilares de una sencillez a tono con el carácter ascético que quería imprimir a esa nueva y sacrificada etapa de su vida, la casa de Tiana se iba acercando cada vez más a un conven-

16. Raimon Duran i Reynals (Barcelona, 1895-1966) Durante la República estuvo influido por el racionalismo, asociándose al GATCPAC, bajo este influjo se dedicó a la arquitectura doméstica, construyendo: Casa Espona, Casa Cardenal, Can Móra, etc. En la posguerra retornó a un cierto italianismo brunelleschiano que puso en práctica sobre todo en objetivos religiosos. (www.es.wikipedia.org)



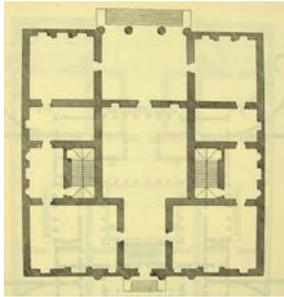
Raimon Duran i Reynals *Casa Barangé*, 1933. Pl. Jaume II, 8. Barcelona. [📷] <http://www.epdlp.com/email.php>

17. Nicolau Maria Rubió i Tudurí (Menorca, 1891-Barcelona, 1981) fue un arquitecto, diseñador de jardines, urbanista y escritor español. Entre sus realizaciones más destacadas se cuentan, la colaboración con Forestier en la realización del parque de Montjuïc. Introdujo en Cataluña las tendencias de Le Corbusier. Entre 1922 y 1936 construyó el nuevo monasterio de Montserrat. Exiliado con la Guerra Civil Española, no volvió del exilio hasta 1946, y desde entonces hasta su muerte trabajó exclusivamente en el ámbito privado. (www.es.wikipedia.org)

18. Josep Francesc Ràfols (Vilanova i la Geltrú, 1889 - Barcelona, 1965) fue arquitecto, pintor e historiador del arte. Dedicado más a la teoría que a la realización de obras, entre sus realizaciones cabe destacar la Casa Méndiz, en Vilanova, y su participación en las obras de la Sagrada Familia. Fue el primer biógrafo de Gaudí en 1928. (www.es.wikipedia.org)

to.” (RR: 154)

19. Como corresponde a la concepción de la belleza hasta la mitad el siglo XVIII, en que prevalecen los presupuestos de la armonía universal y los razonamientos en geometrías, proporciones. La filosofía de las artes era la que se ocupaba de establecer estos parámetros.



[📖] Lámina LX, Palladio, Andrea 1556. *Los cuatro libros de arquitectura*. Edición facsímil [Madrid, Imprenta real, 1797]. Barcelona: Alta Fulla, 1987.



Tadao Ando, interior y detalle, *Casa Koshino* (1981-84), Kobe, Japón. [📖] Sudjuc, Deyan, Beyeler, Tulga. *Hogar. La casa del siglo XX*, Barcelona: Blume. 2000: 96.



Peter Eisenman, interior, *Casa VI* (Casa Frank, 1972-73) Cornwall, Connecticut. [📖] *Architettura del XX secolo*. Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser, II (2005). Milano: L'Espresso, 2006: 417.

De lo contrario aparecen obras de arte arquitectónicas camufladas en un pretendido carácter doméstico absolutamente no operativas a tal fin, cualquiera de las villas de Palladio puede servir como ejemplo de los principios de simetría y proporciones armónicas plasmados en una planta centralizada, rígidamente compartimentada pero sin ninguna especificidad funcional del espacio¹⁹ [📖]. Sucede exactamente lo mismo en nuestros días con el «genial» arquitecto Shigeru Ban, en sus proyectos de casas cúbicas, con planta en retícula, unidad espacial diáfana con paneles ocultos que pueden crear espacios alternativos, paredes externas transparentes. O en los bellísimos interiores diseñados por Mies, Ando [📖], Eisenman [📖], a los que resulta difícil imaginar como contenedores de vida cotidiana.

Otro factor, conformador de la «belleza habitable» es la «comodidad», o lo que es lo mismo: el funcionamiento correcto de la casa, que no hay que confundir con el «*comfort*», que vendría a ser el disfrute pasivo del hogar. A propósito, encontramos este elemento entre los principios que constituyen el *kitsch*:

“Los cinco principios del *kitsch*, teorizados por Abraham Moles, son el *comfort*, la mediocridad, la sinestesia (un totalitarismo de los sentidos que se resuelve en la falta de sensaciones), el frenesí de la acumulación y, finalmente, una insuficiencia funcional.” (Teyssot: 31)

Podríamos decir que el *comfort*, vinculado a la idea de satisfacción corporal, muchas veces supone la subversión de lo estrictamente necesario: darse un baño con 60-100 litros de agua caliente, no es *comfort*, es despilfarro, ir por la casa en camiseta en pleno invierno no es *comfort*, es un derroche... Porque hoy por hoy, incluso desde la óptica de historiador del arte no es plausible analizar la optimidad de un espacio doméstico ig-

norando el factor del medio ambiente y la sostenibilidad del planeta.

En la defensa apasionada que hace Loos en el artículo “Arquitectura” de la obra-casa frente a la obra-arte, establece una serie de características y valores que diferencian ambas:

“La casa debe gustar a todos. A diferencia del arte, que no tiene necesidad de gustar a nadie. La obra de arte es un asunto privado del artista. La casa no. La obra de arte viene al mundo sin que sea necesaria. La casa, en cambio, satisface una necesidad. La obra de arte no debe responder a nadie, la casa a todos. La obra de arte quiere arrancar al hombre de su comodidad. La casa está al servicio de la comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora. La obra de arte indica a la humanidad nuevas vías y piensa en el devenir. La casa piensa en el presente”. (1991: 241)

20. **obra**. Cosa hecha o producida por un agente. || 2. Cualquier producción del entendimiento en ciencias, letras o artes, y con particularidad la que es de alguna importancia. || 4. Edificio en construcción. (DRAE)

Si nos atenemos a la palabra «obra»²⁰, matriz, y de la cual son fruto las dos, no vemos la razón de por qué no pueden coincidir precisamente cuando la obra-casa alcanza la optimidad en sus requisitos. También hace hincapié en su efectividad presente, pero no debemos olvidar que la casa encierra en su espacio el tiempo, es el lugar del pasado, de la memoria del recuerdo, su trazado, sus objetos, su olor... el sentimiento de pertenencia recíproca entre el habitante y el espacio se instaura, precisamente en la medida que deja huella, aunque sea la de un día.

“Aquí en el salón, se siente reconfortado por el color cereza de la alfombra que su madre compró por lo menos hace 20 años, por el verde oscuro de la enciclopedia de su padre, por el barquito que avanza con todas las velas desplegadas por el cuadro que heredó de una vieja tía. [...] Aquí le protegen, por lo menos, tres o cuatro generaciones de sentido común. Los viejos fantasmas familiares levantan a su alrededor una muralla de sensatez imposible de franquear. [...] Entre estas cuatro paredes prevalecen todavía los sacrosantos principios de siempre. Me importa un bledo que me hayan dejado solo, Teodoro, tumbándose una vez más sobre el diván.” (JT: 94)

Todo lo dicho hasta aquí lo hemos podido constatar en los textos que nos han servido para dar voz al habitante. Además,

21. Parafraseando libremente el título de la obra de Perec *Especies de espacios*, referido a categorías de espacios, en nuestro caso a los grupos de individuos.

22. Al respecto de la creación-intervención en el propio espacio, Mario Praz hace una clasificación básica: “Hay *hombres* (la cursiva es nuestra, imaginamos que quiera decir personas) que se ocupan de la casa y *hombres* (personas) que no se ocupan de ella en absoluto (y nos horrorizamos sólo de pensar que quizás éstos sean la mayoría). Hay algunos totalmente insensibles a lo que les rodea, otros que se adaptan y a los que les gusta vivir en ambientes que la mayoría juzgaría intolerables. [...] Es extraña la miseria –innecesaria e incluso deliberada– en la que viven, o a la que se adaptan, personas que sin embargo se muestran sensibles a las bellas artes.” (1988: 49)

23. Manuel Martínez Hugué (1872 – 1945), artista catalán polifacético influenciado por los vanguardistas. Destacó como escultor, pintor y diseñador de joyas. (www.es.wikipedia.org)

24. Joaquín Torres García (Montevideo, 1874–1949), artista plástico y teórico del arte uruguayo-catalán, fundador del Universalismo constructivo. (www.es.wikipedia.org)

25. Ramon Casas i Carbó (Barcelona, 1866-1932) Pintor que se hizo famoso por sus retratos, caricaturas y pinturas de la elite social, intelectual, económica y política de Barcelona, Madrid y París. Fue diseñador gráfico y sus carteles (*Codorniu*) y postales sirvieron para definir el movimiento artístico catalán modernista. Contribuyó de forma destacada en las revistas literarias: *Le Chat noir*, *Els 4 gats*. (www.es.wikipedia.org)

26. Feliu Elias i Bracons (Barcelona, 1878-1948) Caricaturista, pintor y crítico de arte catalán. Caricaturista y crítico artístico, con el seudónimo "Joan Sacs". Como pintor presenta una interesante obra de temática variada, en la que sobresalen los bodegones, retratos y paisajes. (www.es.wikipedia.org)

como plasmación exacta del ambiente, nos han aportado datos concretos sobre objetos más o menos preciosos, que definen tanto el «espacio» como la «especie»²¹ humana contenida en él²². A través de meras taxonomías nos informan de la existencia de ellos y de su uso irreverente;

“[...] jugamos un partido de fútbol. Las porterías eran dos cuadros, un Manolo Hugué²³ y un Torres García²⁴ por la portería de ellos y en la pared de enfrente, un Casas²⁵ y un Feliu Elias²⁶, que nos venían muy bien por la distancia.” (RR: 94)

con la descripción minuciosa nos muestran su presencia:

“Encima del radiador, rematada por barrotes torneados, hay una estantería laqueada de blanco –*etagère* se decía en los años *art-déco*–, y en un hueco entre los libros, sujeto con chinchetas a la pared, destaca un grabado en blanco y negro [...]” (CMG: 18)

En otras ocasiones, a través de valoraciones y alusiones directas de los habitantes del espacio narrativo conocemos las opiniones que genera la percepción de una «obra de arte»:

“En la pared de la izquierda había una reproducción de un cuadro algo cursi que conozco bien, Bartolomeo da Venezia el pintor, está en Francfort, representa a una mujer con laurel, toca y bucles escuálidos en la cabeza, diadema en la frente, un manojo de florecillas distintas en la mano alzada y un pecho al descubierto (más bien plano)” (JM: 18)

El espacio es tan determinante que, incluso, el propio escritor a través de sus personajes nos escruta directamente: “Trato de imaginarme cómo estará viendo esta casa, me pregunto si yo, que creo conocerla tanto, la habré visto alguna vez como él ahora [yo, lector].” (CMG: 44). En el fondo se cuestiona si la habrá descrito bien, si habrá dado todos los datos necesarios para transmitir lo que el espacio, su espacio encierra-destila, porque “En su razón más profunda esto, y no otra cosa, es la casa: una proyección del yo.” (Praz, 1988: 52) «Ahí», conviene no olvidar que el sujeto-habitante tiene su ubicación o debería tenerla, “Mírate: pareces un... vas hecho un Adán, no tienes



Chaise longue à réglage continu – LC4– (1928), Le Corbusier y P. Jeanneret. [📷] Storia dell'Architettura, 19. Nuovi orizzonti creativi, Claudia Zanlungo, Milano: Electa, 2009: 178-179.

oficio conocido, ni trabajo, ni familia propia, ni casa.” (PT: 46). Evidentemente, Adán no tenía conciencia de sí, ni sabía siquiera que estaba en el Paraíso. Cuando cambiaron las cosas, encendió un fuego para calentarse, después construyó una casa alrededor, le abrió ventanas para estar dentro y fuera porque era muy curioso, hizo una cama para soñar tranquilo y un arcón para guardar la hoja que ya no necesitaba, arquitectó con gran esfuerzo y genialidad una *Chaisè longue à réglage continu* [📷] y descubrió que era de una belleza sublime aunque resultaba francamente incómoda para sentarse o tumbarse, por lo que decidió declararla obra de arte (gracias a un amigo crítico), inventó la nevera para estar tranquilo chateando sin tener que ir a cazar... y la cosa sigue todavía. Tenemos la certeza de que es posible alcanzar *el placer de la belleza o el arte del bienestar*, aunque “La casa no había cambiado, eso me pareció, los hombres [♂] nunca las cambian.” (JM: 371)... porque con Adán está Eva, que no sólo cambia la casa... la transforma completamente.

3. COROLARIO

COROLARIO

El carácter de nuestra tesis que, como se ha podido verificar, es interdisciplinario, enunciativo, heterogéneo, descriptivo y poético, ha determinado tal y como nos proponíamos, constatar situaciones espaciales domésticas en un ámbito literario, evidenciando su vinculación al fenómeno estético. Fenómeno estético entendido como manifestación de la experiencia del «habitar» desde la condición biológico-social del ser humano y no como concepto regulador de tendencias, estilos y comportamientos constructivos.

➤ Partiendo de la ubicación del sujeto dentro de las insoslayables coordenadas **espacio-tiempo**, será la casa de los primeros años la que imprima en nosotros el modo futuro de habitar. El primario «ahí» se mostrará a nuestros sentidos y constituirá la base en la modelación de la percepción futura. El espacio doméstico es la célula en la que el individuo se nutre, se reproduce, establece relaciones internas con otros miembros habitantes y relaciones externas con el mundo con carácter osmótico en un proceso temporal continuo.

➤ Se hace evidente que el **cuerpo** a través de sus interfaces los **sentidos** y de los mecanismos mediadores generados (sensaciones-percepciones-emociones) están involucrados directamente en la concepción mental, deseos y memoria del sujeto y por extensión del individuo social. La dualidad cartesiana se rechaza categóricamente y se establece una equivalencia de cognición en la que los factores sensoriales son parte del proceso de conformación de pensamientos, ideas, sentimientos, creencias, etc., sin prioridades. A partir de este supuesto, observamos que la repercusión de la estética de lo cotidiano, *la prosaica*, es innegable ya que traspasa la superficialidad de las convenciones (intelectivas) para subjetivarse en el ser humano directamente. El modo de vivir el espacio

va a variar dependiendo de lo percibido. Únicamente se puede experimentar el placer cinestésico de lo que nos rodea cuando se tiene conciencia de su percepción.

➤ Un elemento que es intrínseco al «habitar» es la **acción**, en su desarrollo conformamos espacio a la vez que adquirimos la experiencia doméstica. Así, la relación que se establece entre el sujeto y el espacio es de reciprocidad e identificación, fomentando un fortalecimiento de la conciencia del yo. Cuando ello aviene, confortabilidad y agrado, nos permite dedicarnos con plenitud a las dimensiones específicamente humanas: el deseo, la imaginación y la creación, a la vez que cimentamos «lo humano» en la tierra ejerciendo el «cuidar» heideggeriano.

➤ Contrariamente a estos postulados, las **convenciones culturales**, por una parte las específicas de la arquitectura del periodo analizado -con Racionalismos, funcionalismos, o *estilos* internacionales varios, tecnologización, y globalización- nos ha llevado a poder afirmar que entre la arquitectura en la que se vive y la vida cotidiana que engendra hay un abismo fenomenológico. La realidad del construir se concreta en un intento por controlar el espacio para reducir costes, en el mejor de los casos, a la vez se amplían los servicios que son indispensables para que la casa sea capaz de un mísero «alojar» desvirtuado la casa en una vivienda-mecanismo. Estrategia equivocada que llevará a atender las necesidades básicas para la mera reproducción de la fuerza de trabajo, pero que descuida completamente las exigencias psicológicas y sociales del habitante, provocando aislamiento, espacio estereotipado, opresión, ansia... La economía, por sí sola, no puede determinar la fisonomía/materialidad de la casa y por ende toda la experiencia habitativa.

➤ Con estos presupuestos, consideramos que sería deseable, si no necesario, un replanteamiento de la enseñanza del arte atendiendo al valor de la **experiencia estética**, no ya interpretada desde el placer –prioritariamente visual–, sino desde la instrucción esencial de los sujetos. Ampliando la consideración de obra de arte a todo aquello que, no solamen-

te, forma nuestro gusto, sino también nuestro bienestar cotidiano, para así contribuir a comprender el tiempo de mundo en el que vivimos y colaborar en su construcción futura (al menos, en su no destrucción). Llegados a este punto no podemos evitar citar a Heidegger quien ya escribió en 1954:

“Por muy dura y amarga, por muy embarazosa y amenazadora que sea la carestía de viviendas, *la auténtica penuria del habitar* no consiste en primer lugar en la falta de viviendas. La auténtica penuria del habitar descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que *tienen que aprender primero a habitar*”. (Heidegger, 1954: 156)

➔ El espacio doméstico en su particularidad (unicidad) contiene una serie de categorías «universales», a las cuales hemos prestado atención por ser las que delimitan ámbitos concretos y referencias perceptivas claramente definidas: el fuego, el lecho, el dentro/fuera de los conectivos, la luz/oscuridad, la comida, el agua, los olores y sonidos... todas ellas involucradas en la constitución ontológica del ser, del concepto de tiempo doméstico, del «cuidado» de la materia.

➔ Los textos nos han brindado directamente datos de cómo se vive. En algunos casos, las ricas descripciones y la sensibilidad del autor han logrado mostrarnos casi reproducciones fotográficas (Regás, Gaité, Pombo, Marías, Martín-Santos, Conde). En otros casos, eran las sensaciones las que condensaban ambientes y atmósferas sin demasiados detalles específicos (Tomeo, Puértolas, Aub, Aldecoa).

De todas formas, hemos podido entrar (sin que nuestra presencia alterara las pruebas) en casas modestas y aisladas como la de *La lluvia amarilla* (Julio Llamazares), donde el fuego, «valor fundador» del espacio doméstico es el centro de la vida en contraposición a la cama como centro de la muerte; polos espaciales que se van sustituyendo uno al otro, en relevancia narrativa, a medida que avanza el desenlace. Una casa llena de memoria, demasiada; que sólo espera el abandono y el derrumbe. “[...] las ortigas comenzarán a invadir el corazón y la memoria de las casas.” (12)

En ella la comodidad se circunscribe a la estricta supervivencia, carece de agua corriente, de luz, obviamente de teléfono. La demarcación espacio-estructural es esencial: una habitación del fuego que aglutina el ámbito de la comida, de la socialización, del estar, la entrada y las escaleras de acceso al segundo piso, pasillo distribuidor de estancias-dormitorio. La percepción que se ofrece es de frialdad, desnudez y dureza. La presencia de un espejo en la entrada devuelve el reflejo de su habitante, única relación con el «otro» y única constancia de vida cierta dentro. Por parte del habitante no existe una conciencia explícita de la creación del espacio, sino un uso directo del espacio dado por la tradición que se supedita a las necesidades prácticas y que está dictaminado por el ámbito natural tanto en soluciones estructurales y técnicas como en el empleo de materiales.

Otra casa de tipología «celda en colmena periférica habitada por la soledad y la desesperación en la urbe», es la casa de *La ciudad de las palomas* (Javier Tomeo), donde encerrado en el orden maniaco y la presión rígida de unos padres muertos, sobrevive en el ejemplo de espacio doméstico más estandarizado y deshumanizado de nuestras lecturas. Pasillo, distribuidor de 60 metros de espacio anodino a ambos lados. Cocina raquítica y modular, enciclopedia vendida a domicilio, sofá frente a la televisión, centro de la actividad existencial, se comparten ruidos del vecindario y una maceta de geranios en el balcón del salón. El aislamiento y la uniformidad a la que se reduce el ser humano trasciende en este isomorfismo¹ espacial. “Su vida ha sido siempre anodina [...]” (15) Es un espacio meramente reproductor de fuerza de trabajo, como diría Marx.

Con Soledad Puértolas en *Queda la noche* hemos estado en casas de paso, casas de veraneo, casas en las que el servicio se ocupa de ellas y el habitante prefiere vivir fuera “... mi madre... disfrutaba, como mi padre, más fuera del hogar que entre sus serenas disposiciones.” (12) Importantes todas las alusiones a la comodidad térmica, aire acondicionado, cerramientos... Las ventanas y la TV son elementos conectores del dentro-

¹ Entendido como metáfora de sustancias humanas potencialmente distintas que cristalizan en un espacio-tipo de vida idéntico.

fuera, toda la vida en el espacio casa gravita entorno a ellos. Transmite una espacialidad amplia pero sin carácter que deja a la suposición de una configuración estándar. No da indicios de cocinas (no se come en casa) o baños (la intimidad está reducida a la mínima expresión), la cama aparece como signo de meta y parrilla de salida de los viajes. En ella, como en un zoco, se abren y cierran las maletas, y se extienden, y asignan los regalos, prueba de las maravillas que hay «fuera». Decoración poco sugestiva y repetitiva, fotografías de familia, colecciones de cajitas y cucharitas de plata... la mesa camilla como centro social en el que se intercambian pocas palabras y afectos “Sobre la mesa camilla, frontera que protegía a mi madre de toda interferencia en su intimidad, estaba el correo...” noticias también de fuera.

La antítesis de esta casa-hotel la encontramos en *El cuarto de atrás* (Carmen Martín Gaité). Para empezar es sintomático que la acción transcurra íntegramente «dentro», que todo el aparato descriptivo esté al servicio del espacio y de las sensaciones que éste suscita. Abunda en pormenorizaciones de objetos, colores, dimensiones, planimetrías, texturas, historia, símbolos y significados. Tiene la gentileza de darnos un paseo por todas y cada una de las habitaciones con abundantes comentarios sobre la función, los cambios operados y los deseos depositados en ellas. Se presenta como un espacio personalísimo, por ejemplo, el pasillo en “U” con embaldosado en damero bicolor (blanco-negro), puertas que han perdido su fundamento de cerrar o aislar, ya que han sido sustituidas por cortinas permeables como membranas, que delimitan el espacio pero no impiden el intercambio de sonido u olores, que transmiten la sensación de unificación espacial, invitan al traspaso y, a la vez, al recogimiento. La subversión de las tareas del hogar no representa una falta de orden o limpieza, simplemente un reajuste en la importancia que requiere el espacio de Carmen (protagonista y autora). El espejo refleja la insustituible presencia del habitante con todo su pasado, presente y deseos. Podría parecer que desubicado en la cocina, pero para su habitante ese es su lugar “Es un panorama tan ancho y tan revuelto, como una habitación

donde cada cosa está en su sitio precisamente al haberse salido de su sitio [...]” (91) La satisfacción que le produce el propio espacio a Carmen se manifiesta reiteradamente de forma directa: “Estaba mirando esta habitación. Es preciosa esta habitación.” [referido a la sala de estar] (38), “La habitación me parece, efectivamente, muy bonita, como si la viera por primera vez en la vida.” [referido a su dormitorio] (38), “Me dan ganas de llamarlo para que venga a ver la cocina, por el aliento que me produciría oírle decir que es una habitación acogedora.” (66) Se siente colmada en sus necesidades habitacionales y tiene plena conciencia de la imbricación entre habitante y casa. Tratándose de un libro biográfico es clarividente la importancia que da al espacio doméstico ya en el título de entera alusión espacial.

Otra obra saturada de referencias espaciales es *Luna lunera* (Rosa Regás). La autora se preocupa mucho de dar datos precisos y reales sobre la autoría, no sólo de las estructuras arquitectónicas, (dos casas), sino también de la objetística y obras artísticas que contienen. Son casas que reflejan una época muy concreta y una personalidad del habitante que, por encima de todo, es el propietario. Y será, precisamente, por esta peculiaridad del morador que la casa plasma las últimas tendencias en el momento de su construcción: es un lugar de relaciones sociales, grandes celebraciones y acontecimientos, sus salones acogen a los principales miembros de la sociedad catalana (sobre todo eclesiástica), circunstancias que determinan el carácter de la casa: «escaparate» de los valores y la moralidad de su propietario, ferviente admirador del Caudillo y ultracatólico exasperado que esconde perversiones inauditas. Todo el lujo que acumula el espacio no puede disuadir nuestra percepción de un ambiente enrarecido, insano, opresivo e inhabitable. Obviamente, la casa está abocada a perder a sus habitantes-prisioneros, bien porque huyen, bien porque son expulsados “¡Fuera de mi casa!” (184), bien porque mueren, como sucede con el propietario. Con él muere la casa como referente de la estirpe. Todos los espacios que la autora nos muestra, son el ejemplo del bienestar material de la casa burguesa. Todas las comodidades para lle-

var una vida desentendida de las penurias del trabajo físico que conlleva su cuidado, y que recae indefectiblemente en el servicio, el cual dispone de pocas ayudas para tal fin. Vidas dedicadas a la comodidad del «otro» con nulo reconocimiento y mal pagadas... pero que han evidenciado más allá de la propiedad legal que los reales² moradores de la casa eran las criadas con las cocinas, azoteas y patios llenos de vida. Hemos sido testigos privilegiados de los dos espacios, el ostentado y el invisible. Pero como bien implican los dos términos no sólo la vista da información, los otros sentidos nos muestran el ambiente poco hogareño que encierran estos muros. El concepto de espacio doméstico dista mucho de ser algo relacionado con este modo de habitar. “La casa de un hombre es su castillo, decía el abuelo a sus invitados...” (147) Nosotros nos preguntamos, ¿y si no hay guerra ni enemigo?

Sin salir de Barcelona pero acercándonos a hoy en la datación, entramos en el espacio de Javier Tusset, *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*. Magistral en sus descripciones hilarantes llenas de matices prácticos, que normalmente pasan desapercibidos. Dos espacios, de concepciones opuestas, se contienden el derecho a la categoría de «habitable ideal». A pesar de la magnificencia, la espectacularidad y el *confort* de “[...] un dúplex de setecientos metros cuadrados, con cinco suits, biblioteca, dependencias para el servicio, sauna y dos terrazas superpuestas que circundan el perímetro entero del edificio [...] sobre la Diagonal”, gana la batalla, el piso caótico, informe, pero dotado de una cama estupeña, una ducha siempre servicial, una cocina con alimentos básicos, electricidad para estar constantemente conectado con el «fuera» (ordenador y teléfono) y un espejo para no perder de vista totalmente el «yo» “Me acordé entonces de que la casa tenía un espejo.” (30) Gana el parangón porque las necesidades del habitante son elementales, porque en su historia espacial la ostentación y el lujo pertenecen a una realidad con la que nada tiene que ver. Pero no por ello, el autor se recrea en trazar la planta de este ático de ensueño, de retratar el servicio, con cariño infini-

² En dos de sus acepciones: 1. Que tiene existencia verdadera y efectiva. || 2. Perteneciente o relativo al rey o a la realeza. (DRAE)

to, de transmitir olores y sonidos que entran por las ventanas e invaden las terrazas “del trasatlántico”. Todo en él roza el *kitsch* “Nos sentamos entre dos pantocrators policromados (en su día no hubo manera de hacerle entender [a la propietaria] que los pantocrators deben exhibirse de uno en uno).” (360) Se percibe una actualización formal y electrodomesticación total, pero con una concepción espacial similar a la que hemos visto en la Regás, quizá por la categoría social coincidente, burguesía catalana.

La casa-cuartel-castillo de **El fulgor y la sangre** (Ignacio Aldecoa) es la síntesis de la extrañeza y el destierro espacial. Ya su ubicación, como una muñeca rusa, dentro de las murallas de un castillo abandonado, dentro de un cuartel que revierte en un patio donde toda comunicación se reduce a los militares y sus familia, aislados del mundo en el extremo oeste de Castilla. Espacio que gira alrededor de una percepción consciente y agudísima de las protagonistas (o sea del autor).

En **El héroe de las mansardas de Mansard** (Álvaro Pombo), también se enfrentan dos espacios, pero en este caso uno, *il piano nobile* y otro una mansarda, ambos en un edificio “[...] lo más exclusivo de Bilbao.” (7) Llama la atención las grandes dimensiones, el estilo historicista que se respira dentro, la geometría, la rigidez en la decoración y los usos, el vacío de sensaciones: oscuridad, silencio, frío, inodorancia y el vacío “[...] el escalofriante cuarto de baño deshabitado que daba a un patio interior [...]” que contrastan con el espacio de la mansarda: acogedor, cálido, luminoso, irregular en su volumetría, exquisito en su cuidado, saturado de sensaciones y objetos que remiten a la historia de su moradora. Cada habitación pensada para el disfrute sensorial y la comodidad psicofísica, hace que los visitantes exclamen “Aquí sí que estás bien. ¡Menu-do piso!”. Ambos espacios antagónicos, entre los que se establece el juego narrativo, tienen algo en común, aparte del intercambio constante de personajes, la compartimentación de cada ámbito. Así, cobra una importancia enorme el elemento «puerta». De diversa tipología, utilización y

comportamiento “le resultaba incómodo e irritante verse forzado a abrir y cerrar puertas.” (78) Una puerta cerrada es un espacio negado.

También con muchas puertas que se abren y se cierran entre apagados chirridos y luces sesgadas se configura el espacio en el Milán de *La sonrisa etrusca* (José Luis Sampedro). Un piso alto interior, del cual se nos da una clara planimetría que lo hace fácilmente transitable. Pasillo conector-distribuidor, cocina, tres dormitorios, cuarto de estar-salón-estudio, baño principal y de servicio. Poco original como espacio, ideal para establecer el paralelismo con las vivencias del protagonista, el cual está de «visita terminal», y que en realidad tiene su propio espacio en la memoria. Constantemente recurre al recuerdo para comparar los usos de las cosas, las acciones en los espacios, las sensaciones evocadas... se remite a una concepción espacio-cultural del pasado en Calabria³ donde los arquetipos, todavía están vigentes. Podríamos hacerlos coincidir con los analizados en *La lluvia amarilla* pero sin la centralidad del fuego, que obviamente denota un grado de configuración mental más simbólica y práctica. Concentra y despliega toda una gama de oportunidades a la percepción: armarios llenos de ropa usada que destilan vida plena, descripción de alimentos con sus perfumes y formas, imágenes que trascienden la visión de «dentro-fuera» “El viejo está sentado en el sillón, frente a la ventana...” (58) El autor, sirviéndose del protagonista, nos muestra otro espacio que ofrece como deseable: la casa de Hortensia. En él se concreta el deseo y el deleite de la vida doméstica, llegando, incluso, a ensalzar las tareas del hogar “El hombre vive una mañana mágica, saboreando las tareas ejecutadas para ella y hasta obedeciendo instrucciones que considera maniáticas, como quitar el polvo a un mueble tan limpiísimo como toda la casa.”⁴ (212) Este es su espacio, en él encuentra “[...] el refugio cálido” que necesita.

³ Tierra relegada geográficamente y culturalmente, con valores ancestrales que siguen proponiendo la tradición, la familia «clánica» -origen de la *n'drangheta*, asociación mafiosa- y la religión como único referente de vida social.

⁴ Emulando a Bachelard: “[...] la dulce rutina doméstica de frotar, limpiar, pulir...” (1957: 101)

En *Las oscuras raíces* Carmen Conde retrata una casa muerta y maléfica a pesar de sus óptimos requisitos habitacionales “Una gran casa frente al mar Mediterráneo, clara, acogedora, perfecta; pero tocada por una levísima aura de melancolía” (110), el espacio resulta inalterable, inmóvil, hermético. Testigo de varias generaciones. Impregnada de un aura negatividad ocasionada por las sensaciones extremas de su propietaria: “Habré de contar la historia de aquella casa donde Dolores fue dichosa y desdichada hasta alcanzar la intensidad de la muerte.” (109)

La calle de Valverde (Max Aub) y *Tiempo de silencio* (Luis Martín Santos) nos han mostrado el mundo de las casas de huéspedes o pensiones, tan frecuentes en las grandes ciudades, en coyunturas económicas frágiles. Alojamientos inestables en los que se residía hasta que la situación laboral se consolidaba. Caracterizados por una dotación de enseres elementales y prestaciones de confortabilidad básicas. En *Tiempo de silencio*, el protagonista D. Pedro, nos ofrece claramente su juicio perceptivo calificándolo de “tugurio habitacional” (33). Casas viejas que han resistido al tiempo y a las guerras de forma maltrecha, con sus espacios angostos, oscuros, ajados, malolientes, ajenos a estos habitantes temporales. A pesar de ello, las patronas con escasos recursos o viudas reducidas a comercializar el espacio privado y a compartirlo con personas foráneas no dudan en prometer lo imposible en tales circunstancias: “«Aquí estará como en su casa», «ésta es su casa», te dicen como máximo elogio.” (MA: 253)

Para terminar Javier Marías en *Mañana en la batalla piensa en mí* nos permite otear en varias casas con abundancia de espejos autoreferenciales, memorizadores o meramente testigos, dotadas de todas las comodidades accesibles hoy para la clase media, electrodomésticos y demás artilugios para el hogar. En una casa y en una habitación, sobre todo, centra la atención espacial, el dormitorio. Y de nuevo aquí, como en *Lluvia amarilla* y en *Luna lunera*, desarrolla el significado de «lecho de muerte» para la cama, compaginándolo con el de «espacio del deseo». A través de taxonomías logra llenar de objetos el espacio “[...] es inconcebi-

ble lo que cada uno tiene para sí y lo que cabe dentro de una casa.” (44) Se cuida mucho de que el espacio sea cómodo, de dar bien las coordenadas para que podamos obtener una percepción exacta de las dimensiones, colocación, materiales, iluminación y otros elementos que conforman el ambiente. Varias de sus casas aparecen vivas (la de su ex y la de Marta) y con capacidad de regeneración, tanto respecto a la muerte como al deseo extinguido. Por otra parte, dos casas parecen estar cubiertas por el polvo, la del padre de Marta (Juan Téllez Orati, Académico de Bellas Artes, paradójico ¿no?...), una casa momificada, llena de libros, donde el estudio es, precisamente el único espacio “aún vivo” (181) y donde su morador “Siempre estaba vestido perfectamente” y no con la ropa cómoda de casa que nos presenta Sampedro y Gaité. La otra casa es la Casa Real⁵, un palacio vetusto que poco o nada tiene de doméstico. Todas ellas son casas integradas en el tejido urbano de Madrid. Responden a las necesidades materiales de comodidad y en algunos casos *comfort* pero carecen del carácter de espacios auténticos, al menos los habitantes no hacen apreciaciones en tal sentido, y son ellos los que deberían mostrar su satisfacción, los únicos autorizados a dar el veredicto de habitabilidad...

⁵ No explicitado, el Palacio de la Zarzuela.

“La verdad de la que aquí se ha hablado no coincide con aquello que normalmente se conoce bajo ese nombre y que se le atribuye a modo de cualidad al conocimiento y la ciencia a fin de diferenciarla de lo bello y lo bueno, que son los nombres que se usan para designar a los valores del comportamiento no teórico.”

Martin Heidegger. *El origen de la obra de arte*, 1936.

4. CUADRO DE ETIMOLOGÍAS

* La etimología busca descubrir el *ethymon*. Como es sabido el *ethymon* de algo no es el sentido antiguo sino el verdadero sentido, el genuino, que, al igual que el antiguo, también ha sido olvidado.

| Español | Latín | Griego | Francés | Italiano | Inglés | Alemán |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| <i>Espacio</i> ; etimología del lat. <i>spatium</i> ; m. ateria, terreno o tiempo que separa dos puntos. | <i>Spatium</i> de <i>spodium</i> ; lugar de carreras y de lucha. | χώρος; διάστημα; espacio, trecho. | Espace. | Spazio. | Space. | Leerer Raum; espacio vacío. |
| <i>Lugar</i> ; etimología del latín: <i>localis</i> (relativo al lugar) y <i>locus</i> . | <i>Locus</i> . | μεριά; lugar, sitio, parte. τόπος; lugar, sitio. οικία. | Lieu, Milieu. | Luogo. | Place; situación. | Angebracht; |
| <i>Casa</i> ; del lat. <i>casa</i> ; choza, de raíz indoeuropea <i>khad</i> ; cubierta, que da <i>chādayati</i> ; cubrir, y <i>chādah</i> ; cubierta, techo en sánscrito. | <i>Domus</i> . | | Maison. | Casa. | House. | Haus. |
| <i>Hogar</i> ; etimología del lat. <i>focus</i> ; fuego. | <i>Focus</i> . | εστία; hogar, residencia. | Foyer. | Focolare. | Home. | Heim. |
| <i>Doméstico</i> ; del lat. <i>domus</i> ; casa con el sufijo <i>tiko-</i> que significa “relacionado o con”. | <i>Domesticus</i> , de <i>domus</i> , cas a. adj. Perteciente o r elativo a la casa u hogar. | Como adj. presenta dos acepciones: <i>οικιακός</i> ; cas ero. <i>κατοικίδιος</i> ; animal doméstico. | Como adj. presenta dos acepciones: <i>ménager(-ère)</i> . cas ero; <i>domestique</i> , animal. | <i>Domestico</i> . | House-Domestic. | Como adjetivo: <i>haus-</i> casero; <i>haustier</i> animal doméstico. |
| <i>Habitar</i> ; del lat. <i>habitare</i> , reiteración de <i>habere</i> ; tener, poseer. | <i>Habitare</i> . | <i>κατοικώ</i> ; habitar, residir. <i>μένω</i> ; habitar, vivir. | <i>Crécher, habiter, résider</i> . | <i>Abitare</i> . | <i>To inhabit, to occupy, to reside, to live in.</i> | <i>Bewohnen, leben, wohnen.</i> |
| <i>Morar</i> ; del lat. <i>morare</i> , detenerse. | <i>Morare</i> de <i>mora</i> ; demorar, tardar, esperar, entretenerse. | | <i>Habiter, demeurer</i> . | <i>Morare</i> existe y conserva el significado latino. | <i>To dwell.</i> | <i>Aufhalten</i> |
| <i>Edificar</i> ; del lat. <i>aedificare</i> , de <i>aedes</i> , casa y <i>facere</i> , hacer. | <i>Aedificare</i> , de <i>aedes</i> , casa y <i>facere</i> , hacer. | <i>χτίζω</i> , construir. | <i>Construire, bâtir</i> . | <i>Edificare</i> . | <i>To construct, to build.</i> | <i>Bauen, gelände.</i> |

CASA

“Habitación rústica, humilde, pobre, sin fundamento ni firmeza, que fácilmente se desbarata; y así algunos quieren que se haya dicho casa, *a casu*, porque a cualquier viento amenaza ruina. Otros entienden haberse dicho *quasi cava*, porque los primeros que habitaron en los campos, se cree haberse metido en las concavidades de los montes y aun de los árboles, y haber hecho en la tierra hoyos y cubierto los de ramas y chozas pajizas. Virgilio las llamó habitaciones humildes. Eclog. 2:

*O tantum libeat mecum tibi sordida rura,
Atque humiles habitare casas et figere cervos.*

Puede traer origen del verbo hebreo קָשַׁר [קָשַׁר] [ksh] [kasa], *casa*, o *caça*, que vale tejer y cubrir, porque las primeras casas se tejieron y cubrieron de ramas, cuales son las de los scitas. Marcial, lib. 10, epigr. 20, «*Ducit ad auríferas*», etc., *ad Mavium*:

*Tecum ego vel sicci Gaetula mapalia Poeni,
Et poteram Scythicas hospes amare casas.*

O se dijo del verbo קָשַׁר [qsr] [qashar], casar, que vale ligar por el vínculo del matrimonio. Y púdose decir casa del nombre griego κῆται , *habitatio, seu amicus, tapetem tantum*. «Por mejoría, mi casa dejaría»; buena es la casa propia y la patria, pero si se ofrece ocasión de acrecentamiento bien se puede dejar. «A quien Dios quiere bien, la casa le sabe»; porque al bueno, aunque esté arrinconado, Dios le busca, cuando al servicio suyo conviene. Casa a la malicia, la que está edificada en forma que no se puede dividir para haber en ella dos moradores. Casas, los escaques del ajedrez, casa blanca y casa negra. Agora en lengua castellana se toma casa por la morada y habitación fabricada con firmeza y suntuosidad; y las de los hombres ricos, llamamos en plural: «Las casas del señor fulano, o las del duque, o conde», etc.; y porque las tales son en los propios solares de donde traen origen, vinieron a llamarse los mismos linajes casas, como la casa de los Mendozas, Manriques, Toledos, Guzmanes, etc. Otras veces significa la familia; y así decimos: «Fulano ha puesto muy gran casa», cuando ha recibido muchos criados. Apartar casa, vivir de por sí. No tener casa, ni viña; no tener raíces, y ser poco de fiar. «Tres cosas echan al hombre de su casa, el humo, la gotera y la mujer vocinglera». «Casa con dos puertas, cuando más cerradas, tenlas por abiertas». «En casa llena, presto se guisa la cena». De casa en casa, lo mismo que de puerta en puerta; lat. *ostiatim*. Franquear la casa, dar lugar a que la mire y busquen los rincones della. Guardar la casa, no salir della. La casa por cárcel, estar uno arrestado en su casa. Casilla, casa pequeña. Sacar a uno de sus casillas, desvanecerle o ponerle en cólera. Casado, el que ha contraído matrimonio, porque luego le obligan a poner casa y pucheros. Casada, la mujer que se casa. Casar, contraer matrimonio. El padre Pedro de Palencia, dice que casar puede ser hebreo, del verbo קָשַׁר [qsr] [qashar], casar, ligare; a que parece aludir San Pablo en aquel lugar «*Alligatus es uxori, noli quaerere solutionem*». Proverbio: «Antes que te cases, mira lo que haces». «Casarás y amansarás». «Ruin con ruin, que así casan en Dueñas». Casamiento, el tal contrato. Casa mentero, el que interviene en efectuarse el casamiento. Casar, casa en el campo para la borra, con sus corrales y servicio. «La casa hecha y el huerco a la puerta». Este refrán es muy trillado, y muchas veces sale verdadero; porque el que ha edificado casa de nuevo, le suele hacer daño la inquietud y solicitud, y el habérsele entrado en el cerebro el polvo, el yeso, y la cal, y finalmente haberla

habitado, estando fresca la obra, antes de haberse enju gado y secado las paredes y el demás edificio. Al nombre de casa, se suele añadir calidad de habitación particular, como casa de oración, casa de religión, casa de probación, casa profesa, casa de moneda, casa de contratación, casa pública, casa de posadas, casa de campo, casa de juego, que no se debía permitir, ni disimular, como en los lugares bien gobernados no se permite. Casa pública, la de las ruines mujeres, permitida por evitar mayor mal, y no por eso deja de ser malo el usar dellas; el griego la llama koine, [koine] *quasi communis locus*. Solón, para divertir a la juventud de los adulterios e ilegítimos ayuntamientos con las matronas y doncellas del pueblo de Atenas, hizo fuera de la ciudad casa pública, y com pró mujeres forasteras de buen parecer y gracia que residiesen en ella y hiciesen buena acogida a los mancebos. Así lo dice Alexander ab Alexan., lib. 4 *Genialium dierum*, cap. 1. Casamata, vale tanto como casa encubierta, y es una tronera que está en lo bajo del muro de la fortaleza a raíz del foso; que puesta en ella una pieza de artillería impide el poderle cegar, porque va rayendo la superficie del agua, y de la tierra. Llamose mata por ser baja. Casar, cuando significa anular, viene del nombre *cassus, a, m, quod est inane et vacuum, fragile, atque omni re carens*.

De allí decimos casar la pensión, extinguirla y anularla. Casero, el que vive la casa que es de otro y la tiene por alquiler, o en guarda. Casero, en otra significación, el que es hombre guardoso y trae mucha orden en las cosas de su casa y familia. Casera, la cosa que se hace en casa y no se compra de fuera, como lienzo casero, el que se hiló y tejió en casa; pan casero, el que se masa en casa.”

(Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Pamplona: Studiolum. 2006. <http://www.studiolum.com/es/covarrubias.htm>)

5. TERMINOLOGÍA

Vocabulario de datos sensoriales, percepción y otras palabras

| | |
|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| AFASIA | Pérdida o trastorno de la capacidad del habla debida a una lesión en las áreas del lenguaje de la corteza cerebral. |
| AGEUSIA | Incapacidad de percibir los sabores. |
| ANALGESIA | Incapacidad de sentir dolor. Para percibirlo es necesario que se produzca la estimulación de receptores específicos, llamados <i>nioceptores</i> . |
| ANOSMIA | Incapacidad de percibir los olores. |
| ANTROPOSOFÍA | <i>Antroposofía es un camino de conocimiento que quisiera conducir lo espiritual en el ser humano a lo espiritual en el universo.</i> Rudolf Steiner Ciencia que se refiere al mundo de los fenómenos sensorios y a los no visibles. Es un método, no una doctrina o religión revelada. |
| APERCEPCIÓN | En Filosofía es una percepción muy atenta, clara, y consciente. Esta palabra fue introducida por Leibniz, quien la definió como la conciencia de la percepción, es decir la percepción al más alto nivel. |
| APRESTAR | Aparejar, preparar, disponer lo necesario para alguna cosa. |
| BIOLOGÍA | Mediante su planteamiento evolucionista, muestra que el sistema nervioso humano, en cuanto base de la mente, se ha ido desarrollando tanto ontogenética como filogenéticamente a partir de estadios previos más simples. |
| CACOSMIA | Es una perturbación del olfato, que hace agradables los olores repugnantes o fétidos o hediondos los agradables. |
| CENESTESIA | Sensación general de la existencia y del estado del propio cuerpo, independiente de los sentidos externos, y resultante de la síntesis de las sensaciones, simultáneas y sin localizar, de los diferentes órganos y singularmente los abdominales y torácicos. |
| CINEMÁTICO | Relativo al movimiento. |

| | |
|---------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CINESTESIA QUINESTESIA | Percepción del equilibrio y de la posición de las partes del cuerpo. Percepción sensorial y física del placer de estar alineados y congruentes con nuestras necesidades, deseos y comportamientos El sinónimo de la palabra es el "plenitud". El antónimo de la palabra "quinestesia" es "desequilibrio". |
| CRONOTOPO | La noción de 'cronotopo' que Bajtin extrapola de la física, expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, que, concebidos en vinculación con el movimiento y la materia, se configuran como sus propiedades, y, así, el tiempo puede ser una coordenada espacial: la cuarta dimensión del espacio. En <i>Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela</i> , define el 'cronotopo' como la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Ambas nociones -espacio y tiempo- son generadas por la materialidad del mundo, y hasta pueden ser objetivables para su análisis. |
| DIANOÉTICO | Pensar a través de razones, no es solamente pura inteligencia, o sensibilidad, es pensamiento discursivo. No se limita a la experiencia que es la captación inmediata de la realidad como la «noésis» (+día- a través de). La dianoética se desarrolla en el contexto del análisis, la descripción, la justificación o de la argumentación en este caso por medio de visualizaciones y perceptualizaciones. Virtud dianoética, se puede traducir como virtudes del entendimiento, de la razón, del pensamiento sistémico, analítico, crítico que es complementario a la sensibilidad. |
| DISPERCEPCIÓN | Anomalías psíquicas de la percepción. |
| EGODISTONÍA | Sentir malestar por los propios pensamientos, pulsiones, ideas o acciones. |
| EGOLÓGICO | Término creado por Hausser para distinguir lo que pertenece al <i>ego</i> , o yo consciente, del <i>inconsciente</i> . |
| EPISTEMOLOGÍA | Doctrina de los fundamentos y métodos del conocimiento científico. |
| ESTERORRADIÁN | Unidad de ángulo sólido, equivalente al que, con su vértice en el centro de una esfera, determina sobre la superficie de esta un área equivalente a la de un cuadrado cuyo lado es igual al radio de la esfera. |
| ESTESIA | Relativo a las sensaciones, sensibilidad. Estésico/a. |
| ESTESIS | Las distintas conductas perceptivas. |

| | |
|-------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ETOLOGÍA | Es la rama de la biología y de la psicología experimental que estudia el comportamiento de los animales. Etología humana. |
| EUFONÍA | Sonoridad agradable que resulta de la acertada combinación de los elementos acústicos de las palabras. |
| FILOGÉNESIS | Es la determinación de la historia evolutiva de los organismos. |
| FISIOLOGÍA SENSORIAL | Investiga la relación entre los procesos de percepción y estimulación. |
| HÁPTICO | Percepción ligada al tacto. Tacto activo o áptico (típico de la prensión y de la exploración activa) y tacto pasivo (basado en la mera sensación de contacto). |
| HEDIONDEZ | Mal olor. |
| HETEROTOPIA | Estado en que las cosas se hallan asignadas, ubicadas, posicionadas de manera tan diferente unas de otras, que es imposible detectar un locus común a todas ellas. |
| HIPERESTESIA | Sensibilidad excesiva y dolorosa. |
| HIPERTERMIA | Aumento patológico de la temperatura del cuerpo. |
| HIPOCAUSTO | Primer sistema de calefacción por suelo predecesor de la actual calefacción por suelo radiante. Su inventor fue el ingeniero romano Cayo Sergio Orata, en torno al siglo I a.C. |
| HIPOTERMIA | Descenso de la temperatura del cuerpo por debajo de lo normal. |
| HOLISMO | Doctrina que propugna la concepción de cada realidad como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen. Analiza los eventos desde el punto de vista de las múltiples interacciones que los caracterizan. El holismo supone que todas las propiedades de un sistema no pueden ser determinadas o explicadas como la suma de sus componentes. Cabe mencionar que el holos (un término griego que significa “todo” o “entero”) alude a contextos y complejidades que entran en relación, ya que es dinámico. Para la comprensión holística, el todo y cada una de las partes se encuentran ligadas con interacciones constantes. Por eso cada acontecer está relacionado con otros acontecimientos, que producen entre sí nuevas relaciones y eventos en un proceso que compromete el todo. |

| | |
|------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| HOMEOSTASIS | Conjunto de fenómenos de autorregulación, conducentes al mantenimiento de una relativa constancia en las composiciones y las propiedades del medio interno de un organismo. |
| HOMONIMIA | Dícese de las palabras que siendo iguales por su forma tienen distinta significación. Su origen etimológico es distinto. |
| INTERFAZ-CES | La interfaz es el lugar de la interacción, el espacio donde se desarrollan los intercambios y sus manualidades. |
| INTROYECCIÓN | Proceso psicológico por el que se hacen propios rasgos, conductas u otros fragmentos del mundo que nos rodea. De acuerdo con Sigmund Freud, el <i>ego</i> y el <i>superego</i> se construyen mediante la introyección de patrones de conducta externos al sujeto. |
| LUMEN | Unidad de flujo luminoso equivalente al emitido en un ángulo sólido de un <i>estereorradián</i> , procedente de un foco puntual cuya intensidad es de una candela. |
| MEMORIA SEMÁNTICA | La que almacena datos definitivos, siempre disponibles para ser recuperados. |
| MOTILIDAD | Capacidad para realizar movimientos complejos y coordinados. |
| NEMOTECNIA | Es la técnica o procedimiento de asociación mental de ideas, esquemas, ejercicios sistemáticos, imágenes, repeticiones, etc. para facilitar el recuerdo de algo. |
| NEOCEPTIVA | Señales químicas que emiten señales de dolor «indicadores de dolor» |
| NEUROCIENCIA COGNITIVA | Correlaciona los procesos mentales con los procesos neuronales. |
| NEUROPSICOLOGÍA | Describe la dependencia de las facultades mentales respecto de regiones cerebrales concretas. |
| OLFACCIÓN | Acción de oler. |
| ONTICO | “Ente” relativo a la existencia concreta, actual, empírica, de una cierta cosa. |

| | |
|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ONTOGENÈSIS | Se refiere al proceso evolutivo de un individuo dentro de una especie. |
| ONTOLOGÍA | Parte de la metafísica, que trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales. |
| ORGANOLÉPTICAS PROPIEDADES | Conjunto de descripciones de las características físicas que tiene la materia en general, según las pueden percibir nuestros sentidos, por ejemplo su sabor, textura, olor, color, sonido. Su estudio es importante en las ramas de la ciencia en que es habitual evaluar inicialmente las características de la materia sin instrumentos científicos. |
| PERCEPCIÓN | Es una función articulada, compuesta y global que incumbe a un conjunto e interacciona con el patrimonio del singular sin posibilidad de descontextualización. Aspectos: -la sensación no es reducible a un solo estímulo sino que nos alcanzan multitud de sensaciones en un determinado momento. -sobre esta multitud de sensaciones aplicamos una atención selectiva. -los estímulos que nos alcanzan se someten a una evaluación cognitiva poniendo en juego distintos mecanismos mnemotécnicos y asociativos. -a través de la interacción de los hitos de la memoria, las asociaciones, los estímulos externos son percibidos y se les asigna un «valor afectivo» = emoción. Así todo aquello que percibimos está sometido a nuestros aparatos sensores, a nuestro sistema de reconocimiento, a su interpretación comparativa y la respuesta afectiva que generan. |
| PERCEPCIÓN ÁPTICA | Percepción ligada al tacto. Manipulación o manualidad cinestésica: percepción activa. La percepción pasiva es en la que no hay exploración. |
| PERCEPCIÓN ESTEREOPLÁSTICA | Percepción “táctil” del mundo. Forma, textura, temperatura y peso, durante una exploración. |
| PERCEPCIÓN PROPIOCEPTIVA | Capacidad sensible del organismo para percibir su posición corporal en el mundo, músculos, extremidades. La propiocepción regula la dirección y rango de movimiento, permite reacciones y respuestas automáticas, interviene en el desarrollo del esquema corporal y en la relación de éste con el espacio, sustentando la acción motora planificada. Otras funciones en las que actúa con más autonomía son el control del equilibrio, la coordinación de ambos lados del cuerpo, el |

| | |
|-----------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <p>mantenimiento del nivel de alerta del sistema nervioso central y la influencia en el desarrollo emocional y del comportamiento.</p> <p>Además de las unidades de uso que se encuentran en el sistema músculo-esquelético, el sentido de la propiocepción se compone de neuronas sensoriales que están en el sistema visual, auditivo, vestibular.</p> <p>La disfunción de este sistema se expresa en torpeza motriz: dificultad para mantener cabeza y cuerpo erguidos, realizar actividades coordinadas con las dos manos y manejar herramientas. También se observa falta de concentración, por inquietud postural, rigidez de tronco y ausencia de noción de peligro.</p> |
| PERCEPTO | El objeto tal como lo percibe el sujeto. |
| POLISEMICAS | Palabras de igual morfología pero distinto significado. No deben confundirse con las homónimas, diferenciándose en que mientras las homónimas tienen un origen etimológico distinto, las polisémicas tienen el mismo. |
| PROPINCUIDAD | Uno de los factores definidos por Jeremy Bentham para medir a cantidad de placer en un método conocido como <i>felicific calculus</i> . |
| PROSAICA, LA | La estética de la vida cotidiana. Katya Mandoky |
| PROXEMÍA | Se refiere al empleo y a la percepción que el ser humano hace de su espacio físico, de su intimidad personal; de cómo y con quién lo utiliza. |
| PROXÉMICA | Disciplina semiológica que estudia los gestos, el comportamiento, el espacio y las distancias en una comunicación verbal o no verbal. Término derivado del inglés <i>prox(imity)</i> «proximidad», fue acuñado por el antropólogo Edward T. Hall en 1963. |
| QUALIA | Los <i>qualia</i> son las cualidades subjetivas de las experiencias individuales. Propiedades: Inefables, privados, intrínsecos, directa o inmediatamente aprensibles en la conciencia. (Dennett, 1992) |
| REFERENCIA PRAGMÁTICA | La citación directa de textos, en nuestro trabajo, literarios. |

| | |
|-----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| RELATIVISMO GNOSEOLÓGICO | <p>El término gnoseológico deriva de las palabras de origen griego <i>gnosis</i> (conocimiento, saber), y <i>logos</i> (discurso, ciencia).</p> <p>Se entiende una posición de carácter filosófico según la cual el conocimiento se basa no en criterios objetivos, en el sentido de que todos los reconocemos como ciertos, sino únicamente subjetivos, estando privada de puntos de referencia.</p> |
| SENSACIÓN | <p>Son los datos que nos procuran los sentidos, estos tienen la función de obtener los datos y de “traducirlos” a un lenguaje comprensible para el cerebro (circuitos y mapas cerebrales). Aquí, viene confrontado –operación inconsciente- con datos ya almacenados en precedencia (genéticos, de especie, etc.) y a la vez se asocia a datos pertenecientes al mismo instrumento sensorial y a los demás órganos sensoriales.</p> |
| SENSISMO | <p>Teoría filosófica según la cual el origen de todo conocimiento radica en la percepción sensible.</p> |
| SINAPSIS | <p>Relación funcional de contacto entre las terminaciones de las células nerviosas: entre el axón de una neurona y la dendrita de otra cercana por donde se transmite un impulso nervioso.</p> |
| SINESTESIA | <p>Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia del estímulo aplicado en otra parte de él.</p> |
| SOLIPSISMO | <p>Forma radical de subjetivismo según la cual solo existe o solo puede ser conocido el propio yo.</p> |
| SOMAESTÉSICO | <p>Percepción del propio cuerpo, varias formas de sensibilidad interconectadas: Táctil ~ térmica ~ dolorífica ~ propioceptiva ~ visceral ~ equilibrio</p> |
| SOMÁTICO | <p>Dícese de lo que es material o corpóreo en un ser animado.</p> |
| SOMBRA ESBATIMENTADA | <p>es la sombra de un objeto que se impone sobre otro, una interferencia en la integridad del objeto que la recibe.</p> |
| TEGUMENTO | <p>Relativo a los vestidos y tejidos que cubren el cuerpo. <i>Zool.</i> Membrana que cubre el cuerpo del animal o alguno de sus órganos internos.</p> |

TRANSDUCCIÓN

Proceso que consiste en transformar la energía electromagnética del estímulo sensorial (sinapsis) en impulsos nerviosos.

VESTIBULAR

Sistema o también llamado aparato vestibular esta relacionado con el equilibrio y control espacial. Es otro sentido junto con el cinestésico.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aalto, Alvar. (1970) *La humanización de la arquitectura*. Barcelona: Tusquets, 1982.
- Ábalos, Iñaki (2000). *La buena vida*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Abbagnano, Nicola (1948). *Historia de la filosofía*, V. II. Barcelona: Hora, 1982.
- Aicher, Olt. *La cocina para cocinar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Alexander, Christopher (1979). *El modo intemporal de construir*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Antomarini, Brunella. et al. *Le tattiche dei sensi*. Roma: I libri di Montang, Manifesto libri, 2000.
- Aran Molina, Yolanda. “Fachadas ligeras. Muros cortina.” Proyecto Fin de Carrera Científico-Técnico, Universidad Politécnica de Valencia, Escuela técnica superior de ingeniería de edificación. [pdf] PFC MUROS CORTINA, 2011 [acceso agosto/2012]
- Arias Domínguez, Asier. “¿Ha logrado Dennett quinear los qualia? Una revisión naturalista.” *A Parte Rei* 73. Enero 2011: 1-26.
<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei> [acceso marzo/2012]
- Ariès, Philippe (1977). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1984.
 ---- A&V. Monografías de Arquitectura y Vivienda. 14, “De la soledad al anonimato. La vida privada desde la Edad Media al siglo XVIII”, 1988.
- Aristóteles. *Acerca del alma*. Buenos Aires: Aguilar, 1962a.
 ---- *Del sentido y lo sensible. De la memoria y del recuerdo*. Buenos Aires: Aguilar, 1962b.
- Arnheim, Rudolf (1954). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma, 2005.
- Asensio, Francisco (2006). *Case. Abitare oggi nel mondo*. Milano: Electa, 2008
- Augé, Marc (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa (5ª ed.) 2000.
- Azara, Pedro Bet Cantallops y María Teresa Tapada. *¡HOGAR! El imaginario arquitectónico en la revista ¡Hola!*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006.
- Bachelard, Gaston (1938). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.
 ---- (1942). *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad*. México: Fondo de cultura económica, 1994.
 ---- (1948). *La terra e il riposo*. Milano: Edizioni Red, 2007.
 ---- (1957). *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica, 2004.

- Bartlett, Frederic C. (1932). *Psicología de la memoria*. Madrid: Alianza, 1995.
- Bartolomé Rodríguez, Isabel. “La industria eléctrica en España (1890-1936)”. Col. Estudios de Historia Económica, N.º 50. Banco de España, Eurosistema, 2007. <http://www.bde.es> [acceso septiembre/2012]
- Betrán Abadía, Ramón. “De aquellos barros, estos lodos. La política de vivienda en la España franquista y postfranquista.” *Acciones e Investigaciones Sociales*, 16. Diciembre, 2002: 25-67.
- Benevolo, Leonardo (1985). *Historia de la Arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Benjamin, Walter (1936). *Obras*, Libro I/ vol. 2. “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, (8-85). Madrid: Abada editores, 2008.
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas (1966). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrurtu Editores, 1978.
- Bergson, Henri (1896). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Berkeley, Georges (1713). *Tres diálogos entre Hilas y Filonús*. Madrid: Alianza, 1990.
- Biarge, Fernando y Ana. *De puertas adentro. El hogar y el trabajo doméstico en el Altoaragón*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2002.
- Blaisse, Petra “Estimula Blaisse los sentidos”. Entrevista de Patricia Cordero. 2006-07-28. <http://www.elperiodicodemexico.com/nota.php?sec=Culturales&id=18307> [acceso marzo/2010]
- Blasco Esquivias, Beatriz [coord.]. *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*. Vol. 1-2. Madrid: Ediciones El visó, 2006.
- Bloom, Paul. *La esencia del placer*. Barcelona: Ediciones B, 2010.
- Boeri, Renato (1988) “L’uomo e la sua casa” en *La casa tra tecniche e sogno*, [dir.] M. Bertoldini, Milano: Franco Angeli, 1993.
- Botta, Mario y Crepet, Paolo. *Dove abitano le emozioni. La felicità e i luoghi in cui viviamo*. Torino: Einaudi, 2007.
- Boughedir, Farid entrevistando por Jordi Esteva. 15-12-2000. <http://www.webislam.com/?idt=3318-68k> [acceso febrero/2010]
- Brillat-Savarin, Anthelme (1826). *Fisiología del gusto*. Barcelona: Óptima, 2001.
- Burberry, Peter. (1978). *Ahorro de energía*. Madrid: Blume, 1983.

- Candau, Jöel (1996). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- “El lenguaje natural de los olores y la hipótesis Sapir-Whorf.” en *Revista de Antropología Social*, 2003, 12 (243-259)
- “Comer y los cinco actos del drama olfativo”, 2001.
<http://www.uclm.es/profesorado/mdsalvador/58109/teoria/Comer%20y%20los%20cinc%20actos%20del%20drama%20olfativo.pdf> [acceso mayo/2009]
- “El olor mediano de la colcha de tía Léonie (1ª parte): Particularidades de la memoria olfativa”, 2007.
http://www.percepnet.com/perc02esp_07.htm [acceso enero/2009]
- “El olor mediano de la colcha de tía Léonie (2ª parte): El enigma de un olor geométrico”, 2007.
http://www.percepnet.com/perc05esp_07.htm [acceso enero/2009]
- Cano Herrera, M., Chapa Brunet, T., Delibes de Castro, G., Moure Romanillo, J., Querol, A., Santonja Gómez, M. *Manual de historia universal, Vol. I, Prehistoria*. Madrid: Nájera. 1983.
- Carlson, Neil R. (1977). *Fisiología del comportamiento*. Bologna: Zanichelli, 1995.
- Carra, Adrián (2009). “Algunas objeciones a la Bauhaus”. paperback nº 6. ISSN 1885-8007. <http://www.paperback.es/articulos/carra/objeciones.pdf> [acceso noviembre/2012]
- Cavalieri, Rosalia et al. *Sentire e parlare*. Soveria Mannelli (Italia): Ed. Rubbettino, 2004.
- *Il naso intelligente. Che cosa ci dicono gli odori*. Bari: Editori Laterza, 2009.
- Certeau, Michel, Giard, Luce, Mayol, Pierre (1980). *La invención de lo cotidiano. II Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente, 1999.
- Chadwick, Whitney (1990). *Mujer arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1999.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985.
- Coppola Pignatelli, Paola. *Spazio e immaginario*. Roma: Officina Edizioni, 1982.
- *Análisis y Diseño de los espacios que Habitamos*, México: Árbol Editorial, 1997.
- Cordero Ruiz, Jesús. “Percepción visual”
<http://personal.us.es/jcorderoPERCEPCIÓN/Cap01> [acceso abril/2012]
- Cornoldi, Adriano (1994). *Architettura dei luoghi domestici. Il progetto del Comfort*. Milano: Jaca Book, 1996.
- Cortés, Juan Antonio. “Modernidad y vivienda en España, 1925-1965”
http://www.docomomoiberico.com/pdfs/registros/Juan_Antonio_Cortes_registro%20vivienda.pdf [acceso diciembre/2012]

- Costa, Agustí. *Espacio interior*. Berga (Barcelona): Albí, 2008.
- D'Amato, Gabriella (1992). *Storia dell'arredamento. Dal 1750 a oggi*. Bari: Laterza, 1999.
- Damasio, Antonio (1994). *El error de Descartes*. Barcelona: Crítica, 2008.
 ---- (2003). *En busca de Spinoza*. Barcelona: Crítica, 2009.
- Danto, Arthur C. (1981). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Day, Christopher (1990). *La casa come luogo dell'anima*. Como: Boroli Editore, 2005.
- De Botton, Alain. *Architettura e felicità*. Parma: Guanda, 2006.
- De Fusco, Renato (1975). *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Hermann Blume, 1985.
 ---- (1985). *Storia dell'arredamento, dal '400 al '900*. Milano: FrancoAngeli, 2004.
- Dennett, Daniel. "Quineando los Qualia", *Quinto Simposio Internacional de Filosofía*. Volumen 1. México: UNAM, 1992 (139-164).
- De Seta, Cesare. "Architettura ritrovata. Un genio poliedrico", *AD Architectural Digest*. Le case piu' belle del mondo, nº 369, febrero 2012 (78-79).
- Descartes, René (1637). *Discurso del Método y Reglas para la Dirección de la Mente*. Aguilar, Madrid, 1966.
 ---- (1641) "De la naturaleza del espíritu humano; y que es más fácil de conocer que el cuerpo", en *Meditaciones metafísicas con objeciones y refutaciones*. Editorial Alfaguara, Madrid, 1977.
- Dewey, John (1934). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Diderot, Denis (1875). *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2005.
- Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933. Riforma e avanguardia*. Colonia, Taschen, 2006.
- Durand, Gilbert (1963). *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*. Bari: Dedalo, 2009.
- Eco, Umberto. *Le forme del contenuto*. Milano: Bompiani, 1971.
 ---- (2004). *Storia de la Belleza*. Milano: Bompiani, 2007.
- Eley, Geoff (2005). *Una línea torcida*. Valencia: PUV, 2008.
- Eliade, Mircea (1956). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1981.

Elias, Norbert (1939). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de cultura económica, 1987.

Fernández Alba, Antonio. *Neoclasicismo y Postmodernidad*. Madrid: Hermann Blume, 1983.

Fernández Galiano, Luis. “Arquitectura, cuerpo, lenguaje. Páginas de un diccionario de fragmentos”, en A&V, Monografías de arquitectura y vivienda, Casa, Cuerpo, sueños, nº12. 1987

---- “El fuego del hogar. La producción histórica del espacio isotérmico”, en A&V, Monografías de arquitectura y vivienda, El espacio privado, nº14. 1988

---- “Anatomías habitables.”, en Arquitectura Viva, El cuerpo doméstico, nº23, marzo-abril. 1992

---- “Voces de Vidrio”, en Arquitectura Viva, Voces de Vidrio: Foster, Fuksas, Norten, Perrault, Piano, Zwimpfer. nº 82, I-II 2002.

Forino, Imma. *L'interno nell'interno*. Firenze: Alinea, 2001.

Foucault, Michel (1966). *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

Frampton, Kenneth (1981). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2ª ed. ampliada, 1985.

Freedman, Paul [coor. y ed.] (2007). *Gastronomía, historia del paladar*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2009.

Friedman, Yona. “Osate abitare I” en *Spazio e comportamento*. Napoli: Guida Editori, 1974.

Fuentes, Carlos (2001). Decálogo para el joven escritor latinoamericano. <http://fermintellez.blogspot.com/2008/11/declogo-y-frases-de-carlos-fuentes-en.html> [acceso julio/2011]

García-Hoz Rosales, Concha [coord.] *¡A COMER! Alimentación y cultura*, Catálogo de la exposición, Madrid: Museo Nacional de antropología, Ministerio de Educación y cultura, 1998.

Giedion, Sigfried. “La arquitectura contemporánea en España”, *Cahiers d'Art*, año 1931, nº 3 (157-164).

Gili Galfetti, Gustau. *Mi casa, mi paraíso. La construcción del universo doméstico ideal*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

Ginzburg, Carlo (1976). *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik, 1999.

Goodman, Nelson (1978). “La fabricación de los hechos”, en *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990.

Graus, Ramón. *La cubierta plana. Un paseo por su historia*. Barcelona: Universitat politècnica de catalunya, 2005. <http://upcommons.upc.edu/eprints/bitstream/2117/1470/1/2005%20la%20cubierta%20plana%20un%20paseo%20por%20su%20historia%20-%20ramon%20graus.pdf> [acceso noviembre/2012]

Hall, Edward (1959). *Il linguaggio silenzioso*. Milano: Bompiani, 1972.

Hansberg, Olbeth. *La diversidad de las emociones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Heidegger, Martín (1924). *El concepto de tiempo* [Conferencia pronunciada ante la Sociedad Teológica de Marburgo, julio de 1924]. Madrid: Trotta, 1999.

---- (1927). *El ser y el tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.

---- (1936) “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1996. http://heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm [acceso junio/2012]

---- (1954): “Construir, habitar, pensar”, en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.

---- (1954): “La cosa”, en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.

Hobsbawm, Eric J. (1994). *Il secolo breve 1914-1991*. Milano: BUR Rizzoli, 2007.

Holl, Steven (2000). *Paralax. Architettura e percezione*. Milano: Postmedia, 2004.

Houellebecq, Michel (1994). *Ampliación del campo de batalla*. Madrid: Anagrama, 1999.

Hume, David (1748). *Investigación sobre el conocimiento humano*. Madrid: Alianza, 2001.

Ippolito, Lamberto. *La villa del novecento*. Firenze: Firenze Univerity Press, 2009.

Jackson, Frank (1986). “Lo que María no conocía”.

<http://www.icesi.edu.co/blogs/experimentosmentales/files/2010/03/JACKSON-Lo-que-Mary-no-conoc%C3%ADa.pdf> [acceso febrero/2012]

Jencks, Charles (1973). *Movimientos Modernos en arquitectura*. Madrid: Hermann Blume, 1983.

Johnson, Hugh (1989). *Il vino. Storia, tradizioni, cultura*. Padova: Il Franco Muzzio Editore, 1992.

Kanizsa, Gaetano e Caramelli, Nicoletta [coord.]. *L'eredità della psicologia della Gestalt*. Bologna: Il mulino, 1988.

- Klein, Robert (1970). *La forma y lo inteligible*. Madrid: Taurus, 1980.
- Koffka, Kurt. *Principi di psicologia della forma*. Torino: Boringhieri, 1970.
- Korsmeyer, Carolyn (1999). *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Lacan, Jacques. *Los Escritos de Jacques Lacan*. Escritos 1, Dos. “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, [pdf]. Publicación: *Écrits*. Paris: Seuil. 1966.
- Layton, David, Beamer, Paloma. “What's in Household Dust? Don't Ask”, Universidad de Arizona. *Environmental Science and Technology*. <http://www.time.com/time/health/article/0,8599,1966870,00.html>
- Langer, Susanne (1953). *Sentimento e forma*. Milano: Feltrinelli, 1975.
- Lasierra Rigal, José Vicente. *La cocina aragonesa*. Zaragoza: Mira Editores, 1987.
- Le Breton, David (2006). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- Le Corbusier (1929). “Análisis de los elementos fundamentales del problema de la vivienda mínima. Documentos de las actas del II Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, Frankfurt am Main”. En: Carlo Aymonino (comp.) *La vivienda racional. Ponencias de los congresos del CIAM 1929-1930* (2da edición en español; J. F. Chico, J. M. Marco y J.C. Theilacker, trad.) Barcelona: Gustavo Gili, 1980 (126-138).
- (1949). *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica y la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Buenos Aires: Poseidón, 1953.
- Legrenzi, Paolo [coord.]. “La Gestalt” en *Storia della Psicología*. Bologna: Il Mulino, 1994 (172-185).
- Leroy, Claude. “Saggio sulle aggressioni psicologiche nell’habitat e nella città” en *Spazio e comportamento*. Napoli: Guida Editori, 1974
- Levinas, Emmanuel (1961). *Totalità e infinito. Saggio sull’esteriorità*. (Cap. “La dimora”). Milán: Jaca Book, 1977.
- Lewin, Kurt (1951). *La Teoría del Campo en la ciencia social* (capítulo IV). Buenos Aires: Paidós, 1952. http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/lewin01.pdf [acceso marzo/2012].
- Lewis, David (1988). “Lo que nos enseña la experiencia”, en Ezcurdia, Maite & Hansberg, Olbeth (comps.), *La naturaleza de la experiencia*. Volumen I: Sensaciones, Editorial UNAM- IIF, México, 2003. <http://www.icesi.edu.co/blogs/experimentosmentales/> [acceso marzo/2012]

Loos, Adolf (1921). *Dicho en el vacío*. Murcia: Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2003.

---- (1921). [versión italiana] *Parole nel vuoto*. Milán: Afelphi, 1991.

Lucrecio. *De la naturaleza de las cosas*. Madrid: Cátedra, 1983.

Lyotard, Jean-François (1949). *La fenomenología*. Barcelona: Paidós, 1989.

Mandoki, Katia. *Prosaica; introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Grijal-bomex, 1994. [www.estetica.org.mx/estetica.../PROSAICA-1.pdf]

Maure Rubio, Miguel Ángel. *La Ciudad Lineal de Arturo Soria*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1991.

May, Ernst (1929). “La vivienda para el mínimo existencial, (CIAM, 1929)”. *La arquitectura del siglo XX. Textos*. Simón Marchán Fiz. Madrid: Alberto Corazón, 1974. <http://arquiteorias.blogspot.com/2009/01/ernst-may-la-vivienda-para-el-mni-mo.html> [acceso septiembre/2012]

Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Studi Bompiani, 2005.

Minestrini, Laura. *Casa dolce casa. Storia dello spazio domestico tra pubblicità e società*. Milano: F. Angeli, 1996.

Montaigne, Michel de (1588, ed. Burdeos). *Ensayos*. Madrid: Cátedra, 1985.

Morales y Marín, José Luis. *Diccionario de términos artísticos*. Zaragoza: Unali, 1982. ----. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1984.

Morin, Edgar. *Los 7 saberes*. París: UNESCO, 1999.

Müller, Werner, Vogel, Gunther (1974). *Atlas de arquitectura*. Madrid: Alianza Atlas, 1984.

Nagel, Thomas (1974). “¿Qué se siente ser un murciélago?” en *Ensayos sobre la vida humana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000 (274- 296).

Navarro Baldeweg, Juan (1999). *La habitación vacante*. Barcelona: Pre-textos, 2001.

Nieto Martínez, Carla. *El pediatra en casa*. Madrid: Libsa, 2006.

Nietzsche, Friedrich (1889). *Crepúsculo de los Ídolos*. Madrid: Alianza, 1979.

Norbert, Elias (1939). *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

- Norberg-Schulz, Christian (1971). *Esistenza, spazio e architettura*. Roma: Officina Edizioni, 1975.
- (1979). *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Electa, 2003.
- (2000). *Los principios de la arquitectura Moderna*. Barcelona: Reverté, 2005.
- Ortega y Gasset, José (1923). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Austral, 1986. Cap. X “La doctrina del punto de vista” [versión pdf].
- Palladio, Andrea (1581). *Los cuatro libros de arquitectura*. Edición facsímil [Madrid, Imprenta real, 1797]. Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- Pallasmaa, Juhani (2005). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 [versión pdf].
- *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, (2012)
- Paniagua, José Ramón (1980). *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra. 11ª edición, 2003.
- Panofsky, Erwin (1927). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Parfit, Derek, “Identidad personal”, *Cuadernos Crítica*, N° 25, México: Editorial UNAM- IIF, 1983.
- Parodi, Aníbal. *Puertas adentro. Interioridad y espacio doméstico en el siglo XX*. Barcelona: Edicions UPC, 2005
- Platón. *Timeo o de la naturaleza*. Edición electrónica Escuela de filosofía. Universidad Arcis. www.philosophia.cl/ [acceso febrero/2011]
- Perrot, Michelle: “La evolución de lo cotidiano en la vivienda moderna”, en A&V, Monografías de Arquitectura y Vivienda, El espacio privado, n°14, 1988.
- (2009). *Historia de las alcobas*. Madrid: Siruela, 2011.
- Piggott, Stuart (1961). *El despertar de la civilización*. Barcelona: Labor, 1973.
- Postman, Leo. *Percepción y aprendizaje*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- Praz, Mario (1958). *La casa della vita*. Milano: Adelphi Edizioni, 2003.
- “La personalidad del ambiente. Sensibilidad artística y gusto ornamental”, en A&V, Monografías de Arquitectura y Vivienda, El espacio privado, n°14, 1988.
- Putnam, Hilary, “La naturaleza de los estados mentales”, en *Cuadernos Crítica*, N° 15, México: Editorial UNAM- IIF, 1981.
- “Cerebros en cubetas”, en *Razón, verdad e historia*, Madrid: Tecnos, 1988.

Rasmussen, Steen Eiler (1957). *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté, 2007.

Reyes, Alfonso (1940). “Palinodia del polvo” en *Última Tule y otros ensayos*. México: Biblioteca Ayacucho, 1991. [Versión pdf]
<http://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/08/102481731-alfonso-reyes-palinodia-del-polvo.pdf>

Rigotti, Francesca. *La nuova filosofia delle piccole cose*. Novara: Interlinea, 2004.

Rojas Marcos, Luis. *Eres tu memoria*. Madrid: Espasa, 2011.

Roux, Simone (1976). *La casa nella Storia*. Roma: Editori Reuniti, 1982.

Ruskin, John (1849). *Las siete lámparas de la arquitectura* [facsimil]. Barcelona: Alta Fulla, 1987.

Russell, Bertrand (1948). “Mente y materia”, en *El conocimiento humano. Su alcance y sus límites*. Madrid: Editorial Orbis, 1983 (234- 241).

---- (1961). “Conoscenza diretta e conoscenza per descrizione”, *Il mio pensiero*. Milano: GTE Newton, 1997 (223-230).

Rybczynski, Witold (1986). *La casa. Historia de una idea*. Hondarribia: Nerea, 2001.

Rykwert, Joseph (1974). *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

Saldarriaga Roa, Alberto. *La arquitectura como experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá: Villegas editores, 2002.

Schnaidt, Nelly (1989). “Espacio pensado, espacio figurado, espacio vivido.” Elisava TdD, 03 La cultura arquitectònica. El discurs del disseny. El disseny i la seva història. [Versión pdf]
<http://tdd.elisava.net/coleccion/la-cultura-arquitectonica-el-discurs-del-disseny-el-disseny-i-la-seva-historia/schnaidt-es> [acceso junio/2011]

Serres, Michel (1985). *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. México: Taurus, 2002.

Solá Morales, Ignasi. “Arquitectura y Existencialismo”, 1991.
<http://es.scribd.com/doc/11453424/Textos-de-Giedion-Kahn-Utzon-Banham-Van-Eyck-Jacobs-Venturi-Sola-Morales-sobre-Arquitectura-Moderna-de-posguerra> [acceso enero/2013]

Souriau, Étienne (1947) *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Steedman, Carolyn. *Dust: The Archive and Cultural History*. Manchester: Rutgers University Press, 2002.

Sudjuc, Deyan y Beyerle, Tulga (1999). *Hogar. La casa del siglo XX*. Barcelona: Blume, 2000.

Tanizaki, Jun'ichiro (1933). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2007.

Taut, Bruno (1924). *La nuova casa. La donna come creatrice*. Roma: Gangemi editori, 1986.

Teyssot, Georges: "Lo social contra lo doméstico", A&V, Monografías de Arquitectura y Vivienda, nº14, El espacio privado, 1988 (8-11), Madrid.

---- "Hábitos/Habitus/Hábitat" Catálogo de la exposición "Presente y futuros. Arquitectura en las ciudades", Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1996. www.cccb.org/rcs_gene/habitat_cast.pdf [acceso enero/2012]

---- "Sull'intérieur e l'interiorità" en Casabella, Abitare e mostrare, nº 681, 2000.

Van Eyck, Aldo. "Encuentro en Oterloo" (1959). TEAM X, Cuadernos del Taller, nº20. Serie: El pensamiento arquitectónico. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966. <http://www.scribd.com/doc/11453424/Textos-de-Giedion-Kahn-Utzon-Banham-Van-Eyck-Jacobs-Venturi-Sola-Morales-sobre-Arquitectura-Moderna-de-posguerra> [acceso abril/2013]

Verdú, Vicente. "Simulacro de salvación", A&V, Monografías de arquitectura y vivienda, nº 12, *Casa, cuerpo y sueños*, 1987.

---- "Cálido y cociente. El hogar instrucciones de uso", en *Arquitectura Viva*, El cuerpo doméstico, nº23, marzo-abril, 1992.

Vigarello, Georges A&V. Monografías de Arquitectura y Vivienda. "Higiene e intimidad del baño. Las formas de la limpieza corporal" 14, 1988.

---- *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*. Madrid: Alianza, 1991.

Vigna, Daniela e Alessandria, M. Silvana (1996). *La casa tra imagine e simbolo*. Torino: UTET, 2000.

Vitrubio, Di Lucio (1521) *Vitruvii architettura*. Edición, traducción italiana y notas de Silvio Ferri, Roma, 1960.

Wathelet, Olivier. "¿Cuánto olfato debemos otorgarle a la antropología? Acerca de la transmisión de un patrimonio olfativo" (1ª parte) 48, Diciembre de 2005.

http://www.percepnet.com/cien12_05.htm [acceso febrero/2011]

---- "Un ensayo sobre la tipología de las formas de transmisión olfativa familiar" (2ª parte) 57, Octubre de 2006.

http://www.percepnet.com/cien10_06.htm [acceso febrero/2011]

Weitz, Morris. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 1988.

Weston, Richard. *La evolución arquitectónica de la casa en el siglo XX*. Barcelona: Blume, 2002.

Wick, Rainer (1982). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza, 1986.

Wolfe, Tom (1981). *Maledetti architetti. Dal Bauhaus a casa nostra*. Milano: Tascabili Bompiani, 2007.

Wright, Frank Lloyd (1953). *El Futuro de la Arquitectura*. México: Apóstrofe, 2008.

Yarke, Eduardo, Mermet, Alejandro. *Ventilación natural de edificios*. Buenos Aires: Nobuco, 2005.

Zuffi, Stefano, [dir.] *La Storia dell'arte*, n. 19, “Nuovi orizzonti creativi”, Milano: Mondadori, 2006: 186

Zumthor, Peter (1993). *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra, 1994.

BIBLIOGRAFÍA LINGÜÍSTICO-LITERARIA

Alas Clarín, Leopoldo (1884). *La Regenta*. Madrid: Cátedra, 1994.

Aldecoa, Ignacio (1954). *El fulgor y la sangre*. Barcelona: Planeta, 1976.

Álvarez Méndez, Natalia. (2003) “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea.” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. (Edición digital a partir de Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica, núm. 12 (2003), Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías.) <http://www.cervantesvirtual.com>

---- *Espacios Narrativos*, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002.

Aub, Max (1968). *La calle de Valverde*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

Bajtin, Mijail (1975) “Las formas del tiempo y del *cronotopo* en la novela” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. 1989, (237-409).

Berkeley, George (1713). *Tres diálogos entre Hylas y Philonus*. Madrid: Humanitas, 1983.

Bobes Naves, María del Carmen (1985). *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos, 1993.

Borges, Jorge Luis (1926). *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1998.

Baudelaire, Charles (1864). *El Spleen de París*, Barcelona: Fontamara, 1979.

Cabral de Melo, João (1966). *La educación por la piedra*. Madrid: Visor Libros, 2003.

Camarero Arribas, Jesús. “Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario.” SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica, 3, Madrid: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías; UNED, 1994 (89-102).

Conde, Carmen (1954). *Las oscuras raíces*, Barcelona: Bruguera, 1982.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Edición DVD. Pamplona: Studiolum. 2006.
<http://www.studiolum.com/es/covarrubias.htm>

Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición, Real Academia Española. Edición en CD-ROM, versión 1.0

Diccionario Espasa. Sinónimos y Antónimos. Madrid: Espasa Calpe, 1994.

Diccionario manual de la lengua española Vox. Madrid: Larousse Editorial, 2007.

Diccionario panhispánico de dudas, Madrid: Santillana, 2005.

Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993. [Versión rtf, acceso enero/2013]

<http://www.obta.uw.edu.pl/~lukasz/licencjat/el%2520texto%2520narratvo.rtf&ei=dD5T UZ7nMeOI7Abtv4CIAw&usg=AFQjCNFXvIZkspg5Lv8jKEbqzoMdbXQHyg&bvm=bv.44342787,d.ZGU&cad=rja>

Grau, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1995.

Greimas, A. J., Courtés, J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990.

Huidobro, Vicente. Revista Poesía. Monográfico a Vicente Huidobro, 30-31-32, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

Lao Zi. *El libro del Tao*. Madrid: Alfaguara, 1986.

Llamazares, Julio (1988). *Lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

Marías, Javier (1994). *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid: Alfaguara, 1997.

Martín Gaité, Carmen (1978). *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 2005.

---- *El cuento de nunca acabar*. Madrid: Trieste, 1983.

Martín-Santos, Luis (1961). *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

Menéndez Pidal, Ramón (1938). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa Calpe, 1980.

Nácar Fuster, Eloino y Colunga Cueto, Alberto (1944). *Sagrada Biblia*. Madrid: Editorial católica. Biblioteca de autores cristianos, 1967.

Perec, Georges (1974). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2007.

---- (1965). *Las cosas*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Pombo, Álvaro. *El héroe de las mansardas de Mansard*. Barcelona: Anagrama, 1983.

Puértolas, Soledad (1989). *Queda la noche*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Regàs, Rosa (1999). *Luna lunera*. Barcelona: Debolsillo, 2004.

Reis, Carlos. *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.

Rodríguez, J. M. y otros, *Arquitectura como semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

Rutherford, John. *La regenta y el lector cómplice*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1988.

Salinas, Pedro (1929). *Seguro Azar*. Madrid: Alianza, Biblioteca de autor. (2003).

Sampedro, José Luis (1985). *La sonrisa etrusca*, Barcelona: Debolsillo, 2007.

Tomeo, Javier (1989). *La ciudad de las palomas*, Barcelona: Anagrama, 1990.

Tusset, Pablo (2001). *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*, Madrid: Punto de lectura, 2003.

Vila-Matas, Enrique. *Dietario voluble*, Barcelona: Anagrama, 2008.

Wolfe, Tom. *La feria de las vanidades*, Barcelona: Anagrama, 2000.

Woolf, Virginia (1927). *El faro*. Barcelona: Edhasa (1978).